Л.А. Успенский

Богословие иконы православной церкви

Л.А. УСПЕНСКИЙ

БОГОСЛОВИЕ ИКОНЫ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

Леонид Александрович Успенский

родился в 1902 г. в дер. Голая Снова Воронежской губернии (имение отца). Учился в гимназии города Задонска. В 1918 вступил в ряды Красной армии; служил в конной дивизии Жлобы. В июне 1920 г. был взят в плен белыми и определен в корниловскую артиллерию. Был эвакуирован в Галлиполи. Затем попал в Болгарию, где работал на соляном заводе, на строительстве дорог, на виноградниках, пока не поступил на угольную шахту Перник (здесь он проработал до 1926 г.). По контракту был завербован во Францию на завод фирмы Шнейдер, где работал на доменной печи. После несчастного случая оставил завод и переехал в Париж.

Художественное образование Л.А. Успенский получил в открывшейся в 1929 г. Русской художественной академии. В середине 30-х гг. вступил в ставропигиальное Братство св. Фотия (Московской Патриархии). Здесь он был особенно близок с В.Н. Лосским, братьями М. и Е. Ковалевскими, Н.А. Полторацким и Г. Кругом (будущим иноком Григорием),

вместе с которым он в конце 30-х гг. оставил живопись и стал заниматься иконописанием.

Во время немецкой оккупации был на нелегальном положении. С 1944 г., после освобождения Парижа, преподавал иконописание в основанном Свято-Фотиевским Братством богословском Институте св. Дионисия, а затем, на протяжении 40 лет, в Экзархате Московской Патриархии. Когда при Экзархате были открыты богословско-пастырские Курсы (с 1954 по 1960 гг.), Л. Успенскому было поручено преподавать на них иконоведение (как богословскую дисциплину).

Пройдя путь от воинствующего атеизма к Церкви, Л.А. Успенский всецело посвятил себя ее образному языку — православной иконе. Основными его занятиями были иконописание, реставрация икон и резьба по дереву. Писательский труд был ему чужд, и свои статьи и книги (опубликованные в разное время и на разных языках) он писал лишь ради того, чтобы раскрыть церковное искусство в свете православного предания. Свою работу он считал только началом богословского осмысления иконы и иконописного канона, надеясь, что после него ее продолжат другие.

Настоящая работа — русский оригинал читанного Л.А. Успенским курса иконоведения (измененного и дополненного). По-французски она была опубликована в Париже в 1980 г. В Нью-Йорке готовится к печати ее английский вариант.

Л.А. Успенский регулярно бывал на Родине. Русская Церковь оценила его труды и наградила его орденами св. Владимира I и II степени.

Скончался Л.А. Успенский 11 декабря 1987 г. и погребен на русском кладбище в С.-Женевьев де Буа.

4. Смоленская икона Богоматери (тип Одигитрии). Русская икона XVI в.

(*к стр 48*)

12. Спас Вседержитель. Русская икона XX в.
(*к стр. 185*)

13. Преображение Господне. Русская икона XV в.

(*к стр. 195*)

21. Свв. священномученики Власий и Спиридон — покровители животных
Русская икона XIV в. (*к стр.223*)

VI

23. Святой Григорий Палама. Византийская икона XIV в.

(*к стр. 235*)

Икона мастера Дионисия

(*к стр. 293*)

29. Преподобный Кирилл Белозерский. Русская икона XVI в.

(*к стр. 314*)

31. Четырехчастная икона Благовещенского собора в Москве

(*к стр. 335*)

32. Деталь четырехчастной иконы

(*к стр. 336*)

35. “Отечество”. Русская икона XV в.

(*к стр. 445*)

39. Господь Вседержитель. XVIII в.

(*к стр. 536*)

43. Святой Спиридон. Русская икона XX в. (инока Григория)

(*к стр. 619*)

45. Преподобный Серафим Саровский. Русская икона XX в.

(к главе XVII)

46. Богоматерь. Русская икона. Москва, 1923. Ныне находится в Даниловом монастыре в Москве (*к главе XVII*).

Леонид Александрович Успенский

БОГОСЛОВИЕ ИКОНЫ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

ББК-86.372
УДК-281.9

Издательство благодарит
Лидию Александровну Успенскую, —
чье любящее, доброе сердце и деятельное участие
послужило бесценной помощью в осуществлении
данного издания

Подписано в печать 16. 10. 1996 г. Формат 60х90/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Печ. л. 41. Тираж 10 000. Заказ 77341

Издательство Братства во имя св. блгв. князя Александра Невского.
ЛР № 030704 от 27. 09. 1996 г.
г. Переславль, ул. Советская, 22.

Отпечатано в АО "Молодая Гвардия"
103030, Москва, Сущевская, 21.

На 1-й и 4-й стр. обложки — фрагменты иконы прп. Андрея Рублева "Троица". На форзаце — фрагменты фрески "Майский менолог" (ц. Симеона Богоприимца в Зверине монастыре

ISBN 5-89419-009-6

Леонид Александрович Успенский

БОГОСЛОВИЕ ИКОНЫ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

издательство
братства во имя святого князя
Александра Невского

1997

Sainte-Généviève des bois,
16 октября 1996 г.

Я, нижеподписавшаяся,
вдова и единственная наследница
Леонида Александровича Успенского,
безвозмездно передаю свои права на издание книги
Л.А. Успенского
" Богословие иконы православной церкви"
Свято-Троицкому Ново-Голутвину монастырю
(Московская область г.Коломна ул.Лазарева 11-а),
с условием, что издание будет сделано согласно
исправленному мною экземпляру старого издания.

Л. Успенская

Содержание

Вступление

Православная Церковь обладает бесценным сокровищем не только в области богослужения и святоотеческих творений, но также и в области церковного искусства. Как известно, почитание святых икон играет в Церкви очень большую роль; потому что икона есть нечто гораздо большее, чем просто образ: она не только украшение храма или иллюстрация Священного Писания: она — полное ему соответствие, предмет, органически входящий в богослужебную жизнь. Этим объясняется то значение, которое Церковь придает иконе, то есть не всякому вообще изображению, а тому специфическому образу, который она сама выработала в течение своей истории, в борьбе против язычества и ересей, тому образу, за который она, в иконоборческий период, заплатила кровью сонма мучеников и исповедников, — православной иконе.

В иконе Церковь видит не какой-либо один аспект православного вероучения, а выражение Православия в его целом, Православия как такового. Поэтому ни понять, ни объяснить церковное искусство вне Церкви и ее жизни невозможно.

Икона, как образ священный, есть одно из проявлений церковного Предания, наравне с Преданием записанным и Преданием устным. Почитание икон Спасителя, Богоматери, Ангелов и святых есть догмат христианской веры, сформулированный Седьмым Вселенским Собором, — догмат, который вытекает из основного исповедания Церкви — вочеловечения Сына Божия. Его икона является свидетельством истинного, а не призрачного Его воплощения. Поэтому иконы справедливо называются часто "богословием в красках". Об этом Церковь постоянно напоминает нам в своем богослужении. Более всего раскрывают смысл образа каноны и стихиры праздников, посвященных различным иконам (как, например, Нерукотворному Спасу, 16 августа), особенно же служба Торжества Православия. Отсюда понятно, что изучение содержания и смысла иконы есть предмет богословский, так же как изучение Священного Писания.

Православная Церковь всегда боролась против обмирщения церковного искусства. Голосом своих Соборов, святителей и верующих мирян она защищала его от проникновения чуждых ему элементов, свойственных искусству мирскому. Нельзя забывать, что как мысль в религиозной области не всегда была на высоте богословия, так и художественное творчество не всегда было на высоте подлинного иконописания. Поэтому

нельзя считать непогрешимым авторитетом всякий образ, даже если он очень древний и очень красивый, а тем менее — если он создан в эпоху упадка, вроде нашей. Такой образ может соответствовать учению Церкви, а может и не соответствовать, может вводить в заблуждение, вместо того чтобы наставлять. Другими словами, учение Церкви может быть искажено образом так же, как и словом. Поэтому Церковь всегда боролась не за художественное качество своего искусства, а за его подлинность, не за его красоту, а за его правду.

Настоящая работа имеет целью показать эволюцию иконы и ее содержание в исторической перспективе. В первой своей части настоящая книга воспроизводит сокращенно и несколько измененно предыдущее издание на французском языке, опубликованное в 1960 г. под названием: "Essai sur la theologie de l'icone". Вторая часть составлена из отдельных глав, в большинстве опубликованных по-русски в журнале "Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата".

I.

Происхождение христианского образа

Слово "икона" греческого происхождения. Греческое слово eikôn означает "образ", "портрет". В период формирования христианского искусства в Византии этим словом обозначалось всякое вообще изображение Спасителя, Богоматери, святого, Ангела или события Священной Истории, независимо от того, было ли это изображение скульптурным[1], монументальной живописью или станковой, и независимо от того, какой техникой оно было исполнено. Теперь слово "икона" применяется по преимуществу к моленной иконе, писанной красками, резной, мозаической и т.д. Именно в этом смысле оно употребляется в археологии и истории искусства. В Церкви мы также делаем известную разницу меж-

1. Следует сказать, что, вопреки распространенному мнению, Православная Церковь не только никогда не запрещала скульптурных изображений, но что такого запрета вообще быть не может, так как он не мог бы быть ничем обоснован.

ду стенной росписью и иконой, писанной на доске, в том смысле, что стенная роспись, фреска или мозаика, не является предметом сама по себе, но представляет одно целое со стеной, входит в архитектуру храма, тогда как икона, писанная на доске, — предмет сама по себе. Но по существу их смысл и значение одни и те же. Разницу мы видим лишь в употреблении и назначении того и другого. Таким образом, говоря об иконах, мы будем иметь в виду церковный образ вообще, будь он писан красками на доске, исполнен на стене фреской, мозаикой или же скульптурный. Впрочем, и русское слово “образ”, как и французское “image”, имеют смысл очень широкий и относятся ко всем этим видам изображений.

Прежде всего нам придется вкратце остановиться на тех расхождениях, которые существуют в вопросе происхождения христианского искусства и отношения к нему Церкви первых веков. Научные гипотезы о возникновении христианского образа многочисленны, разнообразны и противоречивы; противоречат они часто и точке зрения Церкви. Взгляд же Церкви на этот образ и его возникновение — один-единственный и неизменный от начала до наших дней. Православная Церковь утверждает и учит, что священный образ есть следствие Боговоплощения, на нем основывается и потому присущ самой сущности христианства, от которого он неотделим.

Противоречие этому церковному взгляду распространяется в науке с XVIII века. Известный английский ученый Гиббон (1737—1791), автор книги “История упадка и падения Римской империи”, заявил, что первые христиане питали непреодолимое отвращение к изображениям. По его мнению, причиной этого отвращения было еврейское происхождение христиан. Гиббон думал, что первые иконы появились лишь в начале IV века. Мнение Гиббона нашло многих последователей, и идеи его, к сожалению, в

той или иной форме живут и до наших дней.

Несомненно, некоторые христиане, особенно пришедшие из иудейства, основываясь на ветхозаветном запрете образа, отрицали возможность его и в христианстве, и это тем более, что христианские общины были со всех сторон окружены язычеством с его идолопоклонством. Учитывая весь разрушительный опыт язычества, эти христиане пытались оградить Церковь от заразы идолопоклонства, которое могло проникнуть в нее через художественное творчество. Возможно, что иконоборчество так же старо, как иконопочитание. Все это очень понятно, но не могло иметь решающего значения в Церкви, как мы увидим.

Отвращение первых христиан к искусству основывается, в современной науке, на текстах нескольких древних писателей [2]. которые именуются в таких случаях *Отцами Церкви* и которые якобы являются противниками христианского искусства. Здесь необходимо сделать оговорку: поскольку употребляется церковный термин (*Отцы Церкви*), то не следует отклоняться от его значения. Но, несмотря на то уважение, с которым Церковь относится к некоторым из древних авторов, основоположных для аргументации ученых (Тертуллиан, Ориген, Евсевий Кесарийский), она не считает их вполне православными [3]. Таким образом Церкви приписывается то, что она своим не считает. Даже если эти авторы и боролись бы против христи-

2. Имеются в виду главным образом Тертуллиан (160—240 или 250), Климент Александрийский (150—216), Ориген (185 или 186—254 или 255); Евсевий Кесарийский (265—339 или 340) и другие, менее известные, как Минуциус Феликс (II или III век), Арновий (255 или 260—327) и Лактанций (240 или 250—?).

3. Тертуллиан, несмотря на то что был блестящим апологетом и исповедником христианства, кончил свою жизнь в монтанистской секте, и сочинение "О целомудрии", в котором он протестует против некоторых изображений, было написано, когда он уже ушел из Церкви. Ориген был осужден Пятым Вселенским Собором. Евсевий, склонный к арианству, был также оригенистом.

анского искусства, их писания не могут рассматриваться как голос Церкви, а лишь как их частное мнение или как отражение некоторых враждебных образу течений внутри Церкви. Святыми Отцами писателей этих считать никак нельзя, и дело здесь не в словах. Те, кто именует их *Отцами Церкви*, тем самым отождествляют их позицию с позицией Церкви, голосом которой они якобы являются. Отсюда и выводится заключение, что сама Церковь боролась с изображениями из страха перед идолопоклонством.

"Христианское искусство родилось вне Церкви, — читаем мы, — и, по крайней мере вначале, развивалось почти против ее воли. Христианство, вышедшее из иудейства, было естественно, как и религия, из которой оно произошло, враждебно всякому идолопоклонству". Отсюда вывод: "Таким образом, христианское искусство создала не Церковь. По-видимому, она недолго сохраняла к нему равнодушное и незаинтересованное отношение; приняв искусство, она, несомненно, его в некоторой мере регламентировала, но своим возникновением оно обязано инициативе верующих"[4]. Проникновение образа в христианский культ рассматривается здесь как явление, происшедшее в лучшем случае благодаря нерешительности и колебаниям иерархии перед этой "паганизацией" христианства. Если искусство появилось в Церкви, то произошло это помимо ее воли. "Мы, вероятно, не ошибемся, если отнесем общий переворот в позиции Церкви по отношению к изображениям к периоду между 350 — 450 гг.", — пишет

4. L.Bréhier. "L'art chrétien". Paris, 1928, pp. 13, 16. См. также: "Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie" (Cabrol, Paris, 1915); Ch. Diehl. "Manuel d'Art byzantin", t. I, 1925, p. 1, 360; "Ecclesia" (Encyclopédie de l'Eglise romaine), Paris, 1927, p. 611; L. Réau. "L'Art du Moyen-Age", coll. "L'Evolution de l'Humanité", Paris, 1935, pp. 2-3; Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.—Л., 1947, т. 1, с.41. Grabar A. L'Iconoclasme byzantin. Paris, 1957, chap. "L'Eglise et les images". Klauser Th. Die Ausserungen der alten Kirche zur Kunst. In.: Gesammelte Arbeiten sur Liturgie-Geschichte. München, 1974, pp. 327—337.

Т.Клаузер[5]. Итак, в глазах современных ученых Церковь, отождествляемая с иерархией и духовенством, противопоставляется верующим, и именно эти последние навязали образ иерархии. Но такое отождествление Церкви с одной только иерархией противоречит понятию Церкви, каким оно было в первые века христианства и каким осталось в Православии. Именно духовенство и миряне вместе составляют тело Церкви.

Но теории эти противоречат также и материальным памятникам. Ведь известно существование росписей в катакомбах с самых первых веков, притом именно в местах сборов, где происходило богослужение, а также в местах (как, например, римская катакомба Каллиста), где по преимуществу хоронили духовенство. Таким образом, росписи эти были известны не только простым верующим, но и иерархии. Трудно предположить, чтобы духовенство, совершая богослужение перед этими росписями, их не замечало и, если христианство было враждебно искусству, не предпринимало никаких мер, чтобы положить предел такому заблуждению[6].

Иконоборствующая позиция нескольких древних авторов и предубеждение против изображений некоторых христиан нашего времени (а именно протестантов) привело к отождествлению христианского образа с идолом, и это смешение было с легкостью приписано Древней Церкви, для которой якобы ветхозаветный запрет образа оставался действительным. Но никакой православный верующий не

5. Клаузер Т. Указ.соч., с.334.

6. Правда, современная наука иногда предпочитает не следовать датировкам прежних ученых, а наоборот, предпочитает передатировать фрески в зависимости от личных научных установок тех или иных авторов. Так, Т. Клаузер считает, что датировки эти следует изменить применительно к высказываемым им теоретическим соображениям. Это на деле и происходит в настоящее время. См., напр., журнал "Les Dossiers de L'Archéologie" (№ 18, 1977 г.), где одни и те же фрески относятся то ко II, то к IV веку, в зависимости от научных методов авторов.

может мириться с подобным отождествлением иконы с идолом. И мы знаем, что на всем протяжении своей истории Церковь как раз проводила между ними очень четкую грань. Доказательств этому немало и в произведениях античных писателей, и в житиях древних святых, и позже.

Что касается древних писателей, то даже если признать, что они действительно боролись против изображений (как, например, Евсевий), то уже самый факт противоборства доказывает и существование, и важную роль изображений в христианстве, ибо нельзя бороться с тем, чего нет, и незачем бороться против того, что не имеет значения. Но большинство приводимых авторов, протестуя против изображений, имеют в виду определенно образы языческие. Так, Климент Александрийский, который считается среди них наиболее непримиримым, пишет: "Искусство обманывает и обольщает [...], увлекая если не к любви, то во всяком случае к уважению и почитанию статуй и картин. Ибо то же действительно и для живописи. Можно хвалить это искусство, но пусть оно не обманывает человека, выдавая себя за истину" [7]. Итак, Климент говорит лишь об изображениях, которые обольщают и обманывают, выдавая себя за истину, то есть борется против изображений ложных. В другом же месте он пишет: "Нам разрешается иметь кольцо, служащее печатью. Изображения, выгравированные на нем, должны быть предпочтительно голубь, рыба, быстрый корабль под надутыми парусами; можно изображать на нем даже лиру Пликрата или якорь, как Селевк; наконец, рыбака у берега моря, вид которого напомнит нам Апостола и детей, вынимаемых из воды" [8]. Все перечисленные изображения являются христианскими символами. Итак, ясно, что в глазах Климента существует два совершенно различных рода

7. Пропретрих, гл.4.
8. Педагог, 1, 3, гл. II, PG, 8, 633.

изображений: одни полезны для христиан, другие ложны и неприемлемы. Сам Климент подтверждает это тем, что порицает христиан, изображающих на своих печатях языческих богов, мечи и стрелы богини войны, бокалы Вакха и прочие предметы, несовместимые с христианством. Все это показывает у Климента мудрое и осторожное отношение к искусству. Правда, он говорит лишь о светском употреблении последнего, не упоминая о культовой его роли, и отнощение его к ней неизвестно.

Следует, однако, иметь в виду, что наука никогда не стояла в отношении христианского искусства на одной и той же точке зрения и наряду с изложенными суждениями были и другие. Так, известный историк искусства Н.Покровский, основываясь на тех же текстах упомянутых древних авторов, а также на писаниях святого Иустина Философа и святого Афинагора, приходит к следующему заключению: "Следовательно, ответы апологетов ничего не говорят о принципиальном предубеждении христиан против изображений, а свидетельствуют лишь о недостаточной распространенности их в то время" [9]. И действительно, если бы христиане не принимали в принципе никаких изображений, то мы не имели бы памятников христианского искусства первых веков, которые найдены как раз в местах собраний христиан. С другой стороны, распространение изображений в последующие века было бы явлением непонятным и необъяснимым, если бы они не существовали раньше.

Но существует еще один текст, который неизменно цитируется в качестве доказательства враждебности Церкви к изображениям. Это 36-е правило Поместного Собора в Эльвире (Испания) около 300 г. Правило это гласит: "Изволися нам, чтобы живописных изображений не было в

9. Покровский Н. Памятники христианской иконографии. Изд. 2-е. СПб., 1900, с.16.

церкви и чтобы то, что почитаемо и поклоняемо, не было изображено на стенах" (*Placuit picturas in ecclesia esse non debere, nequod colitur et adoratur in parietibus depingatur*). Однако, если мы без предвзятости вдумаемся в смысл этого текста, мы увидим, что он совсем не столь неоспорим, как его пытаются представить. Как мы видим, речь идет лишь об изображениях на стенах, то есть о монументальной живописи, составляющей одно целое со зданием храма, но ничего не говорится о другого рода изображениях. Между тем мы знаем, что в это время в Испании было много других изображений, например на саркофагах, на священных сосудах и т.д. Если Собор о них не упоминает, то можно заключить, что его постановление продиктовано причинами характера скорее практического, чем принципиальным отрицанием священных изображений. Не следует забывать, что Эльвирский Собор (точная дата которого, кстати, неизвестна) состоялся незадолго до гонений Диоклетиана. Не следует ли видеть в его 36-м правиле скорее попытку оградить святыню от поругания? С другой стороны, Эльвирский Собор имел своей целью прекращение разного рода злоупотреблений. Не могло ли их быть также в почитании изображений?

В глазах Церкви решающим фактором является не древность того или иного свидетельства за или против иконы (не хронологический фактор), а то — согласно или несогласно данное свидетельство с христианским Откровением.

Отказ от образа в некоторых течениях первых веков христианства объясняется, по-видимому, некоторой неясностью в отношении к образу, а также отсутствием ясного и адекватного богословского языка, как словесного, так и образного. Чтобы ответить на все недоговоренности и на разнообразие отношений к искусству, Церкви придется выработать такой художественный язык и такие сло-

весные формулировки, которые уже не оставят места ни для каких недоразумений. По существу, в области искусства положение было тем же, что и в богословии и в богослужении. Все неясности, нечеткости и отсутствие единства выражения происходили от той трудности, с которой тварный мир воспринимал, ассимилировал и выражал то, что его превосходит. Кроме того, нужно иметь в виду, что Спаситель избрал для Своего воплощения и первой проповеди христианства мир иудейский и грекоримский. В этом мире самый факт вочеловечения Бога и тайна креста были для одних соблазном, для других безумием. Следовательно, соблазном и безумием был и образ, их отражавший. Но как раз к этому миру и была обращена проповедь христианства. Для того чтобы понемногу подготовить людей к воистину непостижимой тайне Боговоплощения, Церковь сначала обращалась к ним на языке, более для них приемлемом, чем прямой образ. Это и представляется нам основной причиной обилия символов в первые века христианства. Это была, по выражению святого Апостола Павла, жидкая пища, свойственная детскому возрасту. Иконность образа очень медленно и с большим трудом усваивалась человеческим сознанием и искусством. Только время и нужды различных исторических эпох выявили постепенно этот священный характер, эту иконность образа, привели к упразднению первохристианских символов и очистили христианское искусство от всевозможных чуждых ему элементов, затемнявших его содержание.

Итак, несмотря на существование в Церкви некоторых течений, отрицательно относившихся к изображениям, существовала и основная ее линия, утверждавшая образ, которая без какой-либо внешней формулировки все более и более доминировала. Выражением этой основной линии Церкви и является ее Предание, утвер-

ждающее существование иконы Спасителя еще при Его жизни и икон Божией Матери, появившихся после Пятидесятницы. Предание это свидетельствует о том, что в Церкви с самого начала было ясное понимание смысла и значения образа, что отношение Церкви к образу остается неизменным, что отношение это вытекает из ее учения о Боговоплощении. Согласно этому учению, образ присущ самой сущности христианства, ибо христианство есть Откровение не только Слова Божия, но и Образа Божия, явленного Богочеловеком Иисусом Христом. Церковь учит, что икона основывается на самом факте воплощения второго Лица Святой Троицы. А это значит, что христианский образ не только не означает разрыва, или даже противоречия с ветхозаветным законом, как понимают это протестанты, а как раз наоборот — он есть прямое его осуществление и последствие. Ибо существование образа в Новом Завете предполагается уже самым его запретом в Ветхом Завете. Как ни странно это для постороннего человека, но для самой Церкви существование образа непосредственно вытекает из отсутствия прямого образа в Ветхом Завете — это его последствие и завершение. Предок христианского образа — не языческий идол, как это думают иногда, а отсутствие прямого, конкретного образа до воплощения и ветхозаветный символ, точно так же как предком самой Церкви является не языческий мир, а древний Израиль, избранный Богом народ для принятия Его Откровения. Для Церкви совершенно очевидно, что запрещение образа, данное Священным Писанием в Исходе (20, 4) и во Второзаконии (5, 12-19), есть временная педагогическая, воспитательная мера, относящаяся лишь к Ветхому Завету, а не принципиальное запрещение. *"Дах им заповеди не добры"*(Езек.20,25), по жестокосердию их, — поясняет причину запрета преп. Иоанн Да-

маскин [10]. Ибо запрещая образ прямой и конкретный, Писание в то же время передает повеление Божие делать образы символические, какими являлись скиния и предметы, в ней находящиеся. Они имели прообразовательное, символическое значение, и устройство их было указано Самим Богом до мельчайших подробностей.

Учение Церкви об образе и ее отношение к ветхозаветному запрету с особой ясностью выражены преп. Иоанном Дамаскиным в его замечательных "Словах в защиту святых икон", написанных в ответ иконоборцам, отрицавшим иконы как раз на основании ветхозаветного запрета и смешивавших христианский образ с идолом. Преп. Иоанн Дамаскин раскрывает смысл ветхозаветного запрета и, на сопоставлении библейских и евангельских текстов, показывает, что христианский образ не только не противоречит библейскому запрету, а, как уже было сказано, является его завершением, так как исходит из самой сущности христианства.

Изложение преп. Иоанна Дамаскина вкратце сводится к следующему: в Ветхом Завете непосредственное общение Бога со Своим народом происходило в голосе, в слове. Он не показывается, пребывает невидимым и подчеркивает, что, слыша Его голос, Израиль не видел никакого образа. Во Второзаконии (4, 12) мы читаем: "*И глагола Господь к вам на горе из среды огня: глас словес Его вы слышасте, и образа не видесте, токмо глас*". И немного дальше (ст. 15): "*Снабдите души своя зело, яко не видесте всякаго подобия в день, воньже глагола Господь к вам в горе Хориве из среды огня*". Сразу после этого дается строгий запрет (ст.16-19): "*Не беззаконнуйте и не сотворите себе самим подобия ваянна, всякаго образа подобия мужеска пола или женска: и подобия всякаго скота, иже есть на земли:*

10. 2-е Слово в защиту святых икон, гл. XV, PG, 94, 1, 1301.

подобия всякаго гада, иже плежет по земли: подобия всякия рыбы елики суть в водах под землею: да не когда воззрев на небо и видев солнце и луну и звезды, и всю красоту небесную, прельстився поклонишися им и послужиши им". Как мы видим, говоря о твари, Писание запрещает ее изображать. Говоря же о Боге, оно настаивает на том, что Он пребывает невидим: ни народ, ни даже сам Моисей не видели никакого образа Божия и слышали только голос Его. Не видев образа Божия, они, естественно, не могли и изобразить Его; они могли лишь письменно закрепить слова Божии, что Моисей и сделал. Да и как изобразить невидимое, бестелесное, не имеющее ни формы, ни величины, ни краски? Но уже в самой настойчивости ветхозаветных текстов, в подчеркивании того, что Израиль слышит слова, но не видит ни образа, ни подобия, преп. Иоанн Дамаскин усматривает сокровенное указание на будущую возможность и видеть, и изображать Бога, пришедшего во плоти. "Итак, что таинственно показывается в этих местах? — спрашивает он. — Ясно, что теперь нельзя тебе изображать невидимого Бога; а когда увидишь Бестелесного ради тебя вочеловечшимся, тогда будешь делать изображение человеческого Его вида. Когда Невидимый, облекшись в плоть, становится видимым, тогда изображай подобие Явившегося. Когда [...] кто во образе Божии сый, принял зрак раба *(Фил. 2,6—7)*, через это сделался ограниченным в количественном и качественном отношениях и облекся в телесный образ, тогда начертывай на досках и выставляй для созерцания Восхотевшего явиться[...], Рождение от Девы, Крещение во Иордане, Преображение на Фаворе [...] все рисуй, и словом, и красками, и в книгах, и на досках" [11]. Как мы видим, уже самое запрещение изображать Бога невидимого подразумевает (как его понима-

11. 1-е Слово в защиту святых икон, гл. VIII. PG, 94, 1. 1237—1240 и 3-е Слово, гл. VIII, col. 1328.

ет преп. Иоанн Дамаскин) необходимость изображения Его, когда исполнятся пророчества о Его пришествии, и слова Писания "вы не видели образа, поэтому его и не делайте" означают: не делайте образа Божия, пока вы не видели Бога. Образ Бога невидимого невозможен, "ибо как будет изображено то, что недоступно зрению?" [12]. И если бы такой образ все же был сделан, то за невидимостью Первообраза он был бы основан на воображении, следовательно, был бы выдумкой, ложью.

Таким образом, можно сказать, что указание Писания на неизобразимость Бога связано с назначением вообще Израильского народа. Назначение избранного народа — служение истинному Богу. Служение это заключалось в его мессианстве, в подготовлении и предображении того, что должно было явиться в Новом Завете. В силу этого в Ветхом Завете и могли быть лишь прообразы и символы, как предызображения будущего, так как и сам "закон не был образом, — говорит преп. Иоанн Дамаскин, — а как бы переднею стеною для прикрытия образа. Ибо тот же Апостол Павел говорит: "*Сень бо имый закон грядущих благ, а не самый образ вещей*" (Евр.10, 1) [13]. Иначе говоря, образ "вещей", то есть реальности, и есть именно Новый Завет.

Что же касается запрета образа твари, данного Богом через Моисея, то этот запрет преследовал только одну цель: не допустить избранный народ до поклонения твари вместо Творца: "*Да не поклонишися им, ни послужиши им*" (Исх. 20, 5; Второз. 5, 9), так как при склонности народа к идолослужению как сама тварь, так и образ ее, безусловно, таили опасность обожествления и поклонения им как Богу. Ибо после падения Адама род человеческий подвергся растлению, а с ним и весь земной мир. Поэтому и об-

12. 3-е Слово, гл. IV, PG, 94,1,1321.
13. 1-е Слово, гл. XV, PG, 94,1,1244.

раз этого растленного грехом человека или какой-либо другой твари не мог приближать человека к единому истинному Богу, а мог, наоборот, лишь удалять от Него, увлекая к идолослужению. Образ этот был нечист и во всяком случае не мог быть строительным. Поэтому нужно было во что бы то ни стало удержаться от прямого, конкретного образа.

Другими словами: никакой образ твари не может заменить образа Божия, которого народ не видел, когда "говорил [...] Господь на Хориве". Поэтому-то перед Богом уже само творение какого бы то ни было "подобия" было беззаконием: "*Не беззаконнуйте, и не сотворите себе самим подобия ваянна, всякого образа подобия мужеска пола или женска*" (Второз. 4, 16).

То, что ветхозаветный запрет образа является именно мерой оградительной, связанной со служением избранного народа, показывает повеление Бога Моисею устроить "по образу, показанному на горе" скинию и все, что в ней находилось, в том числе шитых и литых херувимов *(Исх. 25, 18; 26, 1 и 31)*. Это повеление делать херувимов указывает прежде всего на возможность изображать духовный тварный мир средствами искусства. Кроме того, херувимов можно делать не вообще сколько угодно и где угодно, ибо евреи могли и перед их образом, как перед всяким другим, впасть в идолослужение. Но херувимов можно и должно было изображать лишь в указанном количестве и только в скинии, как служителей истинного Бога, то есть в месте и положении, подчеркивающих их служение.

Это противоречие общему правилу показывает, что само правило не носило абсолютного, принципиального характера. Поэтому и "Соломон, получивший излияние мудрости, изображая небо, сделал херувимов и подобия львов и волов", — говорит Иоанн Да-

1. Преподобный Иоанн Дамаскин (прорнсь)

маскин [14]. То, что твари изображались при храме, то есть там, где воздавалось поклонение единому истинному Богу, несомненно исключало всякую возможность их обоготворения [15].

Для устройства скинии "по указанному образу" Богом назначаются люди, причем люди, которые не просто могут сделать показанное по словам Моисея, в силу своих естественных способностей. Нет. Господь говорит: *"Исполних его* (Веселиила) *Духом Божиим премудрости, и смышления, и ведения, во всяком деле разумети"*. И дальше о помощниках Веселиила: *"Всякому смысленному сердцем дах смысл, и потрудятся, и сотворят вся, елика заповедах тебе"* (Исх. 31, 3 и 6). Здесь явное указание на то, что искусство на служение Богу не есть искусство вообще, как таковое: его основа — не способность или мудрость человеческая, а премудрость Духа Божия, дух смыщления и дух ведения, дарованный Самим Богом. Другими словами — богодухновенен самый принцип богослужебного искусства; этим Писание проводит четкую грань между искусством, посвященным богослужению, и искусством вне его.

Для нас это очень важно, так как эта обособленность, богодухновенность богослужебного искусства свойственна не только Ветхому Завету, но самому принципу этого искусства. Таким он был в Ветхом Завете, таким он остался и в Новом Завете.

Но вернемся к объяснению преп. Иоанна Дамаскина. Если в Ветхом Завете непосредственное Божественное Откровение людям осуществлялось в слове, то в Новом

---

14. 1-е Слово. гл. XX, PG, 94,1352.

15. Интересно отметить, что если древние евреи не отказывались от изображений скульптурных, "ваянных", которые были и в скинии, и в храме Соломона, то евреи нашего времени, наоборот, строго придерживаются буквы закона, запрещающего именно изображения ваянные. (См.: Namrnyi E. L'Esprit de l'art juif. 1957, p.27).

Завете оно осуществляется и в слове, и в образе, ибо Невидимый стал видим, Неописуемый сделался описуемым. Теперь Бог открывается людям не только в слове, через посредство пророков: Он Сам является им в Лице воплощенного Слова, Он "пребывает с людьми". В Евангелии от Матфея (13, 16—17), говорит преп. Иоанн Дамаскин, Господь, то есть Тот Самый Бог, Который проглаголал в Ветхом Завете, говорит, ублажая Своих учеников, а с ними и всех тех, кто живет их жизнью и идет по их стопам: "*Ваша же блаженна очеса, яко видят, и уши ваши, яко слышат. Аминь бо глаголю вам, яко мнози пророцы и праведницы вожделеша видети, яже видите, и не видеша, и слышати, яже слышите, и не слышаша*"[16]. И действительно, когда Христос говорит Своим ученикам, что глаза их блаженны потому, что видят то, что видят, и уши их блаженны потому, что слышат то, что слышат, это явно относится к чему-то такому, чего никто еще не видал и не слыхал, так как у людей всегда были глаза и уши, чтобы видеть и слышать. Эти слова Христовы не относятся и к Его чудесам, так как ветхозаветные пророки тоже творили чудеса (так, Моисей, Илья, воскресивший мертвого, заключивший небеса и т.д.). Слова эти значат, что ученики уже непосредственно видели и слышали возвещенного пророками воплотившегося Бога. "*Бога никтоже виде нигдеже*, — говорит евангелист Иоанн Богослов, — *Единородный Сын, сый в лоне Отчи, Той исповеда*" (Ин. 1, 18).

Отличительная черта Нового Завета есть то, что в нем слово неотделимо от образа. Поэтому Отцы и Соборы, всякий раз говоря об образе, подчеркивают: "Якоже слышахом, тако и видехом", цитируя псалом 47, 9: "*Якоже слышахом, тако и видехом во граде Господа сил, во граде Бо-*

16. 2-е Слово, гл. XX, PG, 1,1305—1308.Ср. 3-е Слово, гл. XII, там же, кол. 1333.

га нашего" [17]. То, что человек видит, неотделимо здесь от того, что он слышит. Но то, что слышали и видели Давид и Соломон, было лишь пророческими словами, пророческими образами того, что осуществилось в Новом Завете. Теперь же, в Новом Завете, человек получает Откровение грядущего Царствия Божия, и Откровение это дается ему и в слове, и в образе воплощенным Сыном Божиим.

Апостолы видели своими телесными глазами то, что в Ветхом Завете было лишь предображено в символах. "Бестелесный и не имеющий формы Бог некогда не был изображаем никак. Теперь же, когда Бог явился во плоти и с человеки поживе, я изображаю видимую сторону Бога" [18]. В этом-то и состоит коренная разница между ветхозаветными видениями и новозаветным образом: тогда пророки видели духовными очами нематериальный, невещественный образ, предуказывавший будущее (Иезекииль, Иаков, Исаия...). Теперь же человек видит телесными глазами исполнение их провидения — Бога во плоти. Святой евангелист Иоанн выражает это с большой силой в начальных словах своего Первого послания: "Еже бе исперва, еже слышахом, еже видехом очима нашима, еже узрехом, и руки наша осязаша...".

"Итак, — продолжает преп. Иоанн Дамаскин, — Апостолы телесным образом видели Христа, видели Его страдания, Его чудеса и слышали Его слова. Сильно желаем и мы увидеть и услышать [...]. Те видели лицом к лицу, так как Он телесно присутствовал. Мы же — потому, что Он не присутствует телесно, как бы через посредство книг слушаем слова Его и освящаем свой слух, и через него свою душу, и считаем себя блаженными, и поклоняемся, почитая книги, через посредство которых мы слышим Его

17. В переводе с еврейского пс. 48, 9. Здесь все цитаты из Ветхого Завета делаются по тексту Семидесяти толковников
18. 1-е Слово, гл. XVI,PG,94,1,1245.

слова. Так и через посредство иконной живописи мы созерцаем изображения телесного Его вида, и чудес, и страданий Его, освящаемся и вполне удовлетворяемся, и радуемся, и считаем себя счастливыми [...]. И почитаем и кланяемся телесному образу Его. А созерцая телесный вид Его, мы восходим, насколько это возможно, к созерцанию и славы Его Божества [...]" [20]. Следовательно, подобно тому как через чувственные слова, которые мы слышим телесными ушами, мы также понимаем и духовное, так и через телесное созерцание приходим к созерцанию духовному.

Это толкование святого отца нашего Иоанна Дамаскина не является ни выражением его личного мнения, ни некоторым добавлением к первоначальному учению Церкви. Учение об образе органически входит в состав христианского учения, так же как, например, учение о двух природах Иисуса Христа или почитание Богоматери. Преп. Иоанн Дамаскин лишь систематизировал и формулировал в VIII веке то, что существовало в Церкви изначала. Сделал он это в ответ на положение, которое требовало большой ясности и точности, так же как ему пришлось формулировать учение Церкви о православной вере в целом — в своем замечательном творении "Точное изложение православной веры".

Итак, ветхозаветные прообразы возвещали грядущее спасение, явление Бога во плоти и приобщение человека к Божественному бытию, то, что Отцы выразили четкой и ясной формулой: "Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом". В центре дела нашего искупления стоит Христос, Бог, ставший Человеком, и непосредственно рядом с Ним первый человек, достигший обожения — Богоматерь. На этих двух Лицах сосредоточивается все многообразие

20. 3-е Слово, гл. XII,PG,94,1,1333 и 1336.

ветхозаветных образов как исторических, так и выраженных через животных или предметы. Так, например, жертвоприношение Исаака, агнец, медный змий предображали Христа; Эсфирь, заступница за народ перед царем, стамна, содержащая небесный хлеб, жезл Ааронов и другие предображали Богоматерь. Осуществление этих пророческих предображений и выражается в новозаветной Церкви двумя основными образами, занимающими центральное положение в нашем богослужении: образами Спасителя — Бога, ставшего Человеком, и образом Пресвятой Богородицы — первого человеческого существа, достигшего полного обожения. Поэтому и первые иконы, появившиеся одновременно с христианством, суть иконы Христа и Богоматери. Утверждая это своим Преданием, Церковь основывает на этих двух образах всю свою иконографию.

Осуществление обета, данного Богом человеку, освящает всю тварь, в том числе и людей Ветхого Завета, включая и объединяя их в едином искупленном человечестве. Теперь, после Боговоплощения, мы уже можем изображать и пророков, и праотцев Ветхого Завета, как представителей человечества, уже искупленного кровью воплощенного Сына Божия. Изображения этих людей, так же как и новозаветных праведников, уже не могут теперь привести нас к идолопоклонству, "так как мы получили от Бога способность, — говорит святой Иоанн Дамаскин, — различать, и знаем — что может быть изобразимо и что не может быть выражено посредством изображения. *Ибо закон пестун нам бысть во Христа, да от веры оправдимся [...]. Пришедшей же вере, уже не под пестуном есмы"* (Гал. 3, 24—25; см. также Гал. 4, 3) [21]. Мы не изображаем пороки людей, не делаем изображений во славу демонов; мы делаем изображения во славу Божию и Его святых и для

21. 3-е Слово, гл.VIII,PG,94,1,1328.

"соревнования в добродетелях", избежания порока и спасения души.

Онтологическая связь христианства с образом послужила основой Преданию, согласно которому Церковь изначала несла проповедь миру одновременно и словом, и образом. Поэтому Отцы Седьмого Вселенского Собора и говорят, что "предание делать живописные изображения [...] существовало еще во времена апостольской проповеди" [22]. Эта связь христианства с образом и объясняет тот факт, что образ появляется в Церкви изначала, как нечто само собой разумеющееся, и занимает в ней принадлежащее ему место, несмотря на ветхозаветный запрет и некоторое противодействие.

22. Деяния Вселенских Соборов. Казань, 1873, т. 7, с.440; Манси, XIII,252.

II.

Первые иконы Спасителя и Божией Матери

Церковное Предание утверждает, что первая икона Спасителя появилась во время Его земной жизни. Это образ, который мы знаем под названием Нерукотворный (acheiropoietos) Спас.

История происхождения первого образа Христова передается нам прежде всего текстами службы Нерукотворному Спасу 16 августа: “*Пречистаго Твоего лика зрак изобразив, Авгарю верному послал еси, возжелавшу Тя видети, по Божеству Херувимы невидимаго...*” (Стихира 8 гласа на вечерне) [1]. Или стихира на утрене (4 гласа): “*...ко Авгарю богоначертанна письмена послав, просящему спасения и здравия сему, еже от подобия Твоего зрака Божественнаго*”.

1. Авгарь V Ухама — царь небольшой страны Осроены, находившейся между Тигром и Евфратом, управлял в столице, городе Едессе (ныне Орфу или Рогаис). Отметим, между прочим, что летопись этого города говорит о христианском храме, который был разрушен в 201 г. наводнением и который летопись называет "древним". Государство это было первым христианским государством в мире (между 170 и 214 гг. при царе Авгаре IX).

Упоминания об истории Авгаря встречаются довольно часто, особенно в службе, совершаемой в храмах, посвященных в честь Нерукотворного Образа. Но богослужебные тексты не передают подробностей о происхождении образа: они говорят лишь о самом факте [2].

Что касается древних авторов, то они не упоминают о нем вплоть до пятого века. Это объясняется, по-видимому, тем, что образ оставался еще замурованным, местонахождение его не было известно, и о нем забыли. Древнейшее известное нам упоминание об этом образе находится в памятнике, называемом "Учение Аддаи". Аддаи был

2. Более подробное изложение происхождения Нерукотворного Образа находится в Четьи Минее. Вкратце оно сводится к следующему: Едесский царь Авгарь, больной проказой, послал ко Христу своего архивария Ханнана (Ананию) с письмом, в котором просил Христа прийти в Едессу и исцелить его. Ханнан был художником, и Авгарь поручил ему, если Спаситель не сможет прийти, написать Его образ и принести ему. Ханнан застал Христа окруженным густой толпой; он встал на камень, с которого ему было виднее, и попытался изобразить Спасителя. Видя, что Ханнан хочет сделать Его портрет, Христос потребовал воды, умылся, вытер Свой лик платом, и на этом плате отпечатался Его образ. Спаситель передал этот плат Ханнану с повелением отнести с ответным письмом пославшему его. В этом письме Христос отказывался идти в Едессу Сам, говоря, что Ему надлежит исполнить то, на что Он послан. По исполнении Своего дела Он обещал послать к Авгарю одного из Своих учеников. Получив портрет, Авгарь исцелился от главного своего недуга, но лицо его оставалось еще поврежденным. После Пятидесятницы в Едессу пошел святой Апостол Фаддей, один из 70-ти, закончил исцеление Авгаря и обратил его в христианство. Авгарь прикрепил образ к доске и поместил в нише над городскими воротами, убрав оттуда находившегося там идола. Он сильно содействовал распространению христианства среди своего народа. Но правнук его вернулся к язычеству и хотел уничтожить Нерукотворный Образ. Тогда епископ города замуровал икону в городской стене с зажженной перед ней лампадой. Со временем место это было забыто. Но образ был вновь обретен, когда город Едесса был осажден персидским царем Хосроем в 544 или 545 г. Он был найден епископом в целости с горящей перед ним лампадой; Нерукотворный Образ не только сохранился, но и отпечатался на внутренней стороне закрывавшей его черепицы. В память этого в Православной Церкви существует два типа икон Нерукотворного Спаса: лик Спасителя на убрусе и лик без убруса, так называемое "чрепие". Все, что известно об этом последнем образе, это то, что он находился в Иераполисе (в Сирии). Есть сказание, что император Никифор Фока (963—969) перевез его в Константинополь в 965 или 968 г.

епископом Едессы (†541 г.) и в своем труде (если только "Учение ..." написано действительно им) использовал, очевидно, какое-то местное предание или же письменные памятники, нам неизвестные. Древнейший — известный нам — писатель, авторство которого признается неоспоримым, который говорит о Нерукотворном Образе, посланном Христом царю Авгарю, — Евагрий (VI в.). В своей "Церковной истории" [3] он называет этот образ "богозданной иконой".

Что же касается самого плата с запечатленным на нем образом лика Христова, то он долго хранился в Едессе как драгоценнейшее сокровище города. Почитание его было широко распространено на всем Востоке, и в восьмом веке христиане праздновали во многих местах Нерукотворный Образ по примеру Едессы [4].

Во времена иконоборчества на Нерукотворный Образ ссылается преп. Иоанн Дамаскин, а в 787 г. Отцы Седьмого Вселенского Собора упоминают его несколько раз. Чтец константинопольского собора Святой Софии, именем Лев, присутствовавший на этом Соборе, рассказал, что во время своего пребывания в Едессе он поклонялся этому образу [5]. В 944 г. византийские императоры, Константин Багрянородный и Роман I, купили Нерукотворный Образ у Едессы. Он был торжественно перенесен в Константинополь и помещен в храме Богоматери, называемом Фарос, и император Константин сам составил в честь Образа проповедь, в которой прославлял его как палладиум Византийской Империи. Вероятно, к этому же времени относится, по крайней мере в большей своей части, служба праздника, совершаемого 16 августа, в день,

3. IV, 27. PG, IV, 86, 2745—2748.

4. Позже, в самой Едессе, начиная с 843 г., праздник этот совпадал с Торжеством Православия.

5. Деяния Вселенских Соборов, т. 7; там же. Манси, XIII, 169 и 190. См.: Грабар А. Ланский Спас// Семинариум Кондаковианум. Прага, 1930, с.24.

когда вспоминается перенесение Нерукотворного Образа в Константинополь. После разгрома Константинополя крестоносцами в 1204 г. следы иконы теряются [6].

Во Франции существует чудотворная икона Нерукотворного Спаса, которая в настоящее время хранится в ризнице собора города Лан. Икона эта считается балканского, может быть сербского, происхождения и относится к XII веку. В 1249 г. икона эта была прислана во Францию из Рима Яковом Пантелеймоном Тарциниусом, будущим папой Урбаном IV, своей сестре, игуменье цистерцианского монастыря [7].

День празднования Нерукотворного Спаса отмечается как "от Едеса пренесение в Константинь град Нерукотворенного Образа Господа нашего Иисуса Христа, рекше святаго Убруса". Однако служба этого дня далеко не ограничивается памятью перенесения Образа из одного места в другое. Главное в ней — догматическое обоснование Образа и его содержание.

Значение выражения "нерукотворный образ" следует понимать в свете Евангелия от Марка, гл. 14, ст. 58: Образ этот — прежде всего Сам Христос, воплощенное Слово, явленное *"в храме Тела Его"* (Ин. 2, 21). Со времени

6. Мы говорим здесь лишь об иконах, литургически празднуемых Церковью. Но исторические источники упоминают несколько икон Нерукотворного Спаса, которые играли в VI и VII вв. большую роль, в частности в византийско-персидской войне. Некоторые из них заменяли знаменитый лабарум (см.: Грабар А. Византийское иконоборчество. Париж, 1957, с.30 и далее). В настоящее время в Грузии существует икона, называемая Анчисхатский Спас. Она написана энкаустической техникой и восходит к VII веку (см.: Амиранашвили А. История грузинского искусства. М., 1950, с. 126).

7. В XV веке появилась легенда о св. Веронике, которую изображают держащей плат с отпечатанным на нем ликом Спасителя. Легенда о св. Веронике существует в нескольких версиях. Наиболее известна из них та, которая обычно изображается в "крестном пути", изобретенном францисканскими монахами (4-я остановка): когда Спасителя вели на Голгофу, женщина по имени Вероника якобы отерла пот с Его лика платом, на котором и отпечатался Его лик. (См. статью П. Пердридзе //Семинариум Кондаковианум. Прага, 1938, т. 5, с. 1—5)

2. Нерукотворный Спас. Русская икона XX в.

Его явления Моисеев запрет образа (см. Исх. 30,4) теряет смысл, и иконы Христовы становятся неопровержимыми свидетельствами воплощения Бога [8]. Здесь не образ Бога, сделанный по домыслу человеческому, а подлинный лик ставшего Человеком Сына Божия, который Предание Церкви возводит к непосредственному соприкосновению с живым Его ликом. В день Нерукотворного Спаса Церковь почитает первую икону Бога, ставшего Человеком.

Как мы видели, приведенные выше стихиры, а также и другие тексты службы подчеркивают историческое происхождение этого образа. В глазах Церкви особенно важно подчеркнуть, что Личность Иисуса Христа и Его образ не являются некоторым олицетворением высоких моральных качеств или прекрасной идеи, что Спаситель не есть некий идеал, возвышенный и отвлеченный, а конкретное историческое Лицо, жившее в определенном месте и в определенное время. "*Возводя на первообразное Спас образ Адамов поползшийся, на земли с человеки поживе, зрим же и осязаем и описуем Неописанный существом*", — говорит служба праздника (2-я стихира первого гласа на малой вечерне).

Особое значение в плане нашего разбора имеют ветхозаветные и новозаветные чтения службы. Как известно, совокупность читаемых текстов Священного Писания раскрывает смысл празднуемого события: в паремиях показываются его ветхозаветные предображения, а в новозаветных чтениях раскрывается их исполнение, указывается вероучительное содержание праздника и его эсхатологическое значение. И вот подбор этих чтений раскрывает как раз то, что мы уже знаем из творений преп. Иоанна Дамаскина, то есть то, как понимает Церковь ветхозаветный запрет, его смысл, его цель, а также смысл и цель новоза-

8. См.: Лосский В. Нерукотворный Спас //Успенский Л., Лосский В. Смысл икон. Берн Олтен, 1952 (по-немецки и по-английски)

ветного образа.

Две первые паремии взяты из Второзакония (первая — гл. 4, ст. 1, 6-7 и 9-15; вторая — гл.5, ст. 1-7, 9-10, 23-26 и 29; гл. 6, ст. 1-5, 13 и 18), третья — из 3-й Книги Царств, гл. 8, ст. 22-23 и 27-30. [9]

Две первые паремии говорят об откровении Богом закона Израилю на горе Хориве, на пути избранного народа в Землю Обетованную. Смысл этих паремий сводится к тому, что для вхождения в эту Обетованную Землю и для владения ею абсолютно необходимо соблюдение даваемого закона и поклонение единому истинному Богу, поклонение бескомпромиссное, без всякой возможности примеси культа других "богов". В то же время дается уже известное нам напоминание о невозможности изображения Бога, пребывающего невидимым: "Глас словес Его вы слышасте, и образа не видесте, токмо глас" и "снабдите души своя зело, яко не видесте всякаго подобия...". Другими словами, весь закон и, в частности, запрет поклоняться другим "богам" и запрет образа являются непременным условием исполнения обетования, данного избранному народу, и вселения его в Землю Обетованную. Земля же эта имеет прообразовательное значение: она есть образ Церкви, образ Царствия Божия.

Предобразованием Новозаветного Откровения является и третья паремия. Это молитва Соломона на освящении построенного им храма: "Яко аще истинно вселится Бог с человеки на земли, аще небо и небо небесе не довлеют Ти, кольми паче храм сей, егоже создах Имени Твоему...". Здесь говорится о грядущем пришествии Бога на землю, о Его участии в течении временной человеческой истории и о присутствии Его, Которому "не довлеет и небо небесе",

9. Чтения эти мы берем не из Минеи, а по указателю церковных ветхозаветных чтений в Библии, так как в Минее они приводятся в сокращении, и важные для нас места отсутствуют.

в земном, построенном человеком, храме.

Значение этих паремий раскрывается в апостольском чтении праздника. Это Послание к колоссянам, гл. 1, ст. 12-17: “*Благодаряще Бога и Отца, призвавшаго вас в причастие наследия святых во свете: Иже избави нас от власти темныя, и престави в Царство Сына любве Своея: о Немже имамы избавление кровию Его и оставление грехов: Иже есть Образ Бога невидимаго, Перворожден всея твари...*”. Этот текст, как мы видим, указывает на исполнение пророчеств: “Наследие святых”, “Царство возлюбленного Сына” — это Церковь, образом которой была Земля Обетованная. Таким образом, все течение событий Ветхого Завета, весь закон, охранявший чистоту избранного народа, вся священная его история раскрывается как предуготовительный процесс к явлению на земле Тела Христова, новозаветной Церкви. И в этом подготовительном процессе ветхозаветный запрет образа ведет к явлению Того, Кто был невидим, к “образу Бога невидимого”, явленного Богочеловеком Иисусом Христом. “*Боговидения славы древле, темно Твоих задних сподобися Моисей, просив: новый же Израиль лицем ныне в лице Тя Избавителя видит ясно*” (2-й тропарь 4-й песни канона).

Евангелие, читаемое в день Нерукотворного Спаса, на утрене и на Литургии одно и то же. Это Евангелие от Луки, гл. 9, ст. 51—56 и гл. 10, ст. 22—24. “*Бысть же егда скончавахуся дние восхождению Его, и Той утверди лице Свое ити во Иерусалим. И посла вестники пред лицем Своим: и изшедше внидоша в весь самарянску, яко да уготовят Ему: и не прияша Его, яко лице Его бе грядущее во Иерусалим. Видевша же ученика Его Иаков и Иоанн, реста: Господи, хощеши ли, речема, да огнь снидет с небесе и потребит их, якоже и Илия сотвори?”. Но Иисус укорил их: “Не веста коего духа еста вы: Сын бо Человеческий не прииде душ человеческих погубити, но спасти. И идоша во ину весь. И*

обращься ко ученикам, рече: вся Мне предана быша от Отца Моего: и никтоже весть, кто есть Сын, токмо Отец: и кто есть Отец, токмо Сын, и емуже аще хощет Сын открыти. И обращься ко ученикам, един рече: блажени очи видящии, яже видите, глаголю бо вам, яко мнози пророцы и царие восхотеша видети, яже вы видите, и не видеша: и слышати, яже слышите, и не слышаша".

Как мы видим, в отношении образа и Апостол, и евангельский текст по своему смыслу противополагаются первым двум паремиям: там — "вы не видели образа Божия", здесь —"блажени очи, видящии яже видите", — видите "образ Бога невидимого" — Христа. Поэтому последние слова евангельского чтения обращены к одним только ученикам. Ведь человека Иисуса видели не только ученики, но и все Его окружавшие; но только ученики видели в рабьем зраке Сына Человеческого — Сына Божия, "сияние славы Отчей". Эти слова, как мы видели, преп. Иоанн Дамаскин понимает как разрешение ветхозаветного запрета. Видимой же для нас стороной этого разрешения и является празднуемый образ: "*Прежде виден бысть Человеком; ныне же явися образом нерукотворенным...*" (2-й тропарь 1-й песни канона).

Первая часть евангельского чтения (Лк. 9, 51—56) подчеркивает то, что отличает Апостолов от окружающего их мира, то есть то, что *отличает от него Церковь*: они другого духа, и их побуждения и методы действия не те, что в мире. (Напомним, что это отличие обуславливает и отличие средств, которые употребляет Церковь, в том числе и ее искусства.) Если паремии раскрывают цель запрета, то в евангельском чтении, наоборот, раскрывается цель образа. Заметим, что разница духа между Апостолами и миром выявляется Спасителем перед самым входом Его в Иерусалим. И вот, начиная с паремий, через новозаветные чтения, мы видим как бы нарастание Откровения в сим-

волических образах: Ветхий Завет есть предуготовление Нового Завета; Обетованная Земля, в которую идет Израиль, являет образ новозаветной Церкви. Новый Завет есть осуществление этих предуготовлений и прообразов. Но и Новый Завет — не конечная цель, а лишь следующий этап на пути человека в Царствие Божие. Образом этого Царствия, образом "горнего Иерусалима" является Иерусалим земной, и вход в него Спасителя есть образ входа в Царствие Божие. В Ветхом Завете исповедание истинного Бога и отсутствие Его образа было непременным условием вхождения Израиля в обетованную ему землю: в Новом же Завете исповедание Христа и Его образ, исповедание веры этим образом, играет ту же роль: это необходимое условие вхождения в Церковь, в Царствие Божие, в тот горний Иерусалим, куда Церковь нас ведет. Поэтому и читается это Евангелие в день Нерукотворного Спаса. Если Апостолов ведет в Иерусалим Сам Спаситель, то нас ведет к Иерусалиму горнему Его образ: "*Славим Тя, Человеколюбче, смотрения образ видяще зрака Твоего: сим невозбранно во Едем вход, Спасе, даруй рабом Твоим*" (стихира на стиховне, Слава, глас 6-й).

Так, самим выбором текстов Священного Писания и их сопоставлением Церковь раскрывает перед нами грандиозную картину, показывая нам медленное и многотрудное шествие падшего мира к обетованному ему искуплению.

Итак, Церковь утверждает изначальное существование подлинного образа Христова. Кроме Нерукотворного Образа были, конечно, и изображения Его, сделанные видевшими и знавшими Его людьми, чему мы имеем и историческое свидетельство. Свидетельство это тем более ценно, что исходит от Евсевия Кесарийского, единственного из древних авторов, которого можно считать иконоборчески настроенным. Он не только утверждает существование христианских изображений: "Он даже думает, что в его

время еще существуют подлинные портреты Христа и Апостолов, он утверждает, что сам их видел" [10]. Действительно, описав известную статую Христа, воздвигнутую в городе Панеаде кровоточивой женой, известной нам из Евангелия (см. Мф. 9, 20–23; Мк. 5, 24–34; Лк. 8, 43–48), Евсевий продолжает: "Говорили, что статуя эта воспроизводит подобие Иисуса; она сохранилась до наших дней, и мы видели ее, когда были в этом городе. Не следует удивляться, что язычники таким образом хранят память о благодеяниях, полученных ими от Спасителя. Мы видели образы Апостолов Петра и Павла и Самого Христа, которые сохранились в красках до нашего времени. Это было естественно, так как древние имели обычай почитать их таким образом, без задних мыслей, как спасителей, согласно существовавшему у них языческому обычаю" [11]. Евсевия, повторяем, нельзя заподозрить в преувеличении, так как то богословское течение, к которому он принадлежал , далеко не одобряло тех фактов, которые он описывает.

Если икона Христова – основа христианского образотворчества – передает черты Бога, ставшего Человеком, то в иконе Богоматери мы имеем образ первого человека, осуществившего цель воплощения – обожение человека. Православная Церковь утверждает кровную связь Богоматери с падшим человечеством, несущим последствия первородного греха; она не выделяет Ее из потомства Адамова. Но вместе с тем Ее исключительное достоинство Матери Божией, Ее личное совершенство, высшая степень достигнутой Ею святости объясняют исключительное Ее почитание. Из всего рода человеческого Она первая достигла той цели, которая поставлена перед всеми людьми,

10. Шенборн Х. фон. Икона Христова. Богословские обоснования. Фрибург, 1976, с. 75.

11. Евсевий Кесарийский. Церковная история, кн. VII, гл. XVIII.

— полного преображения всего человеческого естества. Она — единственная из всех сотворенных существ уже переступила грань, которая отделяет время от вечности, и находится уже теперь в том Царствии, пришествие которого ожидает Церковь после Второго Пришествия Христова. "Бога невместимаго вместившая", "истинно Матерь Божия", — так торжественно провозгласил Четвертый Вселенский Собор (Ефес, 431 г.). Она вместе со Христом правит судьбами мира.

Поэтому и иконы Ее занимают у нас особенно значительное место: в храме и богослужении их место — наряду с иконами Спасителя. Иконы Богоматери отличаются от икон других святых и икон Ангелов как разнообразием иконографических типов, так и их количеством и интенсивностью их почитания [12].

Первые иконы Божией Матери церковное Предание приписывает святому евангелисту Луке, который после Пятидесятницы написал их три: одна из них принадлежала к типу, который мы называем "Умиление", где изображается взаимное ласкание Богоматери и Младенца. Здесь подчеркивается естественное человеческое чувство, материнская любовь и нежность. Это образ Матери, глубоко скорбящей о предстоящих страданиях Сына и в молчании переживающей их неизбежность. Другой образ относится к типу, именуемому "Одигитрия" — Путеводительница. И Сама Божия Матерь, и Младенец обращены здесь прямо к зрителю. Это строгое и величественное изображение, где особенно подчеркнуто Божество Отрока Христа. Третья икона, по-видимому, изображала Богоматерь без Младенца. Данные о ней крайне запутаны. Вероятнее всего, ико-

12. Отметим, что календарь Русской Церкви, в которой иконография Богоматери очень развита, насчитывает 260 Ее икон, прославленных чудесами и литургически празднуемых. Вообще же, Сергиевская Минея (изд. 2-е, 1901, т. 1) насчитывает 700 наименований Ее икон.

на эта походила на наши изображения Богоматери в Деисисе, то есть обращенной ко Христу с молитвой.

В настоящее время в Русской Церкви насчитывается около десяти икон, приписываемых евангелисту Луке; кроме того, на Афоне и на Западе их существует двадцать одна, из них восемь — в Риме. Конечно, все эти иконы приписываются евангелисту не в том смысле, что они писаны его рукой; ни одна из написанных им самим икон до нас не дошла [13]. Авторство святого евангелиста Луки здесь нужно понимать в том смысле, что иконы эти являются списками (вернее, списками со списков) с икон, писанных когда-то евангелистом. Апостольское Предание следует понимать здесь так же, как в отношении Апостольских Правил или апостольской Литургии. Они восходят к Апостолам не потому, чтобы сами Апостолы их написали, а потому, что носят апостольский характер и облечены апостольским авторитетом. Так же обстоит дело и в отношении икон Богоматери, написанных евангелистом Лукой.

Предание о том, что евангелист Лука первый написал иконы Божией Матери, передается нам, между прочим, текстами богослужения в дни празднования некоторых икон Богоматери, например Владимирской иконы (21 мая, 23 июня и 26 августа), принадлежащей к типу Умиления. На вечерне, в стихире литийной шестого гласа говорится следующее: "*Первее написавшейся Твоей иконе евангельских таин благовестником, и к Тебе, Царице, принесенней, да усвоиши ту, и сильну соделаеши спасати чествующия Тя, и порадовалася еси, яко сущи милостива, спасения*

13. Так, из древнейших изображений Умиления мы пока не знаем ни одного ранее X в. (образ в храме Токале Килиссе 963—969 г. См.: Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.—Л., 1947, с. 125). Что же касается Одигитрии, то известные нам древнейшие изображения этого типа восходят к VI в. (Евангелие Равулы. См.: Кондаков Н.П. Иконография Богоматери, т. 1, с. 191—192.)

3. Владимирская икона Богоматери (тип Умиления). Русская икона XV в.

4. Смоленская икона Богоматери (тип Одигитрии). Русская икона XVI в.

нашего Содетельница, яко уста и глас иконе бывше, якоже и Бога внегда зачинаеши во чреве, песнь воспела еси: се отныне ублажат Мя вси роди. И на ту зрящи глаголала еси со властию: с сим образом благодать Моя и сила. И мы истинно веруем, яко сие рекла еси, Госпоже, сим образом с нами еси...". На утрене, в первой песне канона мы слышим: "*Написав Твой всечестный образ, божественный Лука, богодухновенный списатель Христова Евангелия, изобразил Творца всех на руках Твоих*". Если второй из этих текстов лишь указывает на самый факт написания иконы Богоматери святым Лукой, то первый текст, кроме того, утверждает, что Сама Богоматерь не только одобрила Свою икону, но и сообщила ей благодать Свою и силу. Церковь употребляет этот текст в службе нескольким иконам Божией Матери разных типов, но которые все восходят к прототипам, написанным евангелистом Лукой. Этим Церковь подчеркивает преемство благодати и силы, присущих всем спискам этих икон, как воспроизводящим (со свойственными им символами) подлинные черты Божией Матери, запечатленные евангелистом Лукой.

Что касается исторических свидетельств, то древнейшее из них, дошедшее до нас, восходит к VI веку. Оно приписывается византийскому историку Феодору Чтецу, жившему в первой половине шестого столетия († ок. 530 г.) и бывшему чтецом в константинопольском храме Святой Софии. Феодор говорит об отправке из Иерусалима в Константинополь в 450 г. иконы Божией Матери, писанной святым евангелистом Лукой. Послала икону императрица Евдокия, жена императора Феодосия II, своей сестре святой Пульхерии [14]. В VIII веке святой Андрей

14. Там же, т. 2, с. 154. Об иконе Божией Матери, написанной святым евангелистом Лукой, говорится и в известном послании в защиту икон Константину Копрониму, которое часто приписывается преп. Иоанну Дамаскину. По существующему в науке мнению, это произведение принадлежит неизвестному автору и составлено из подлинных речей св. Иоан-

Критский и святой Герман, Патриарх Константинопольский (715—730) также говорят об иконе Богоматери Одигитрии, приписываемой евангелисту Луке, но находящейся в Риме. Святой Герман добавляет, что икона эта была написана при жизни Богоматери и послана в Рим Феофилу, тому самому "державному Феофилу", о котором говорится во вступлении к Евангелию от Луки и к Деяниям Апостольским. Другое предание говорит, что икона, написанная евангелистом и благословенная Богоматерью, была отправлена тому же Феофилу, но не в Рим, а в Антиохию.

Так или иначе, в IV веке, когда христианство стало государственной религией и не надо было больше опасаться поруганий святынь, икона, принадлежавшая когда-то Феофилу и хранившаяся в частном доме в Риме, приобретает все большую и большую известность. Из частного дома икона (или ее воспроизведение) переносится в храм, а в 590 г. папа святой Григорий Великий (590—604) торжественным крестным ходом с пением молитв переносит почитаемую икону Божией Матери, "которая считается написанной святым Лукой" (*quam dicunt a S. Lucas factam*), в базилику святого Петра.

Кроме икон, писанных евангелистом Лукой, Предание говорит еще о нерукотворенном, явленном образе Божией Матери. Его происхождение вкратце излагается в службе Казанской иконе Божией Матери (8 июля и 22 октября): "*Божественнии Слова Апостоли, Евангелия Христова велегласнии вселенныя благовестницы, Божественную церковь создавше в пресвятое Твое имя, Богородице, и к Тебе, Госпоже, приходят, моляще Тя приити на тоя освящение. Ты же,*

на Дамаскина, а также св. Георгия Кипрского и Иоанна Иерусалимского. (См.: Острогорский Г. //Семинариум Кондаковианум. Прага, 1927, т. 1, с. 46; он же, История Византийского государства. Париж, 1956, с. 179 (по-французски).

о Богомати, рекла еси: идите с миром, и Аз с вами тамо есмь. Они же шедше обретают тамо на стене церкве Твоего, Владычице, образа подобие..." (седален 3-й песни канона). Предание говорит, что Апостолы эти были Петр и Иоанн и что храм был построен ими в Лидде. (Празднование Лиддской иконе Богоматери — 12 марта)[15]. В VIII веке святой Герман, будущий Патриарх Константинопольский, проезжая через Лидду, велел сделать копию с этой иконы, которую впоследствии, во время иконоборчества, послал в Рим. После победы над иконоборчеством образ этот вернулся в Константинополь. С этого времени образ Лиддской Божией Матери называется также Римским (празднуется 26 июня).

15. См. Кондаков Н.П. Указ. соч., т. 2, с. 176—179. Наиболее древние дошедшие до нас исторические свидетельства о самом Лиддском образе восходят к VIII и IX вв. О нем говорится в написанном около 726 г. и приписываемом св. Андрею Критскому отрывке, а также в соборном послании трех Восточных Патриархов императору иконоборцу Феофилу, написанном в 839 г., и в творении Георгия Монаха, относящемся к 886—887 гг. О судьбе этого образа ничего неизвестно, кроме того, что он существовал еще в XI в. (См.: Dobschütz "Christusbilder". Лейпциг, 1891—1909, с. 79—80.

[illegible]

III.

Первохристианское искусство

Подавляющее большинство памятников церковного искусства, особенно в восточной части христианского мира, было уничтожено иконоборцами, а позднее крестоносцами, отчасти и просто временем. О том немногом, что дошло до нас от первохристианского искусства, мы можем судить, в частности, по фрескам катакомб, в особенности римских [1]. Как выглядели первые иконы Спасителя и Богоматери, мы не знаем. Однако по тому немногому, что дошло до нас, мы можем предположить, что это не было натуралистическое искусство, свойственное этой эпохе, а искусство новое, специфически христианское. "Примыкая во многом к античности, — пишет В.Н. Лазарев, — ...оно тем не менее

1. Если нам приходится часто возвращаться к римским катакомбам, то это не потому, чтобы в других местах было мало христиан и не было христианского искусства. Наоборот, христианство гораздо быстрее распространилось на Востоке, чем на Западе, и к моменту восшествия на престол св. Константина христиане составляли около 50% населения в восточной части империи, тогда как в Риме их было всего 20%. Но именно в римских катакомбах избежало уничтожения и сохранилось наибольшее количество первохристианских памятников. Кроме Рима, существуют катакомбы в Неаполе, в Египте, в Палестине и т.д.

ставит себе уже с первых веков своего возникновения ряд самостоятельных задач. Это отнюдь не христианская античность... Новая тематика раннехристианского искусства не была чисто внешним фактом. Она отражала новое мировоззрение, новую религию, принципиально новое понимание действительности. Поэтому новая тематика не могла облекаться в старые античные формы. Она нуждалась в таком стиле, который наилучшим образом воплощал бы спиритуалистические идеалы христианства. К выработке этого стиля и были направлены все творческие усилия христианских художников" [2]. Ссылаясь на исследования других авторов, Лазарев говорит, что уже в росписях катакомб складывалось в своих основных чертах новое искусство. Посредством этого искусства христиане старались передать не только то, что видимо телесными глазами, но и то, что невидимо, то есть духовное содержание изображаемого. Для выражения своего учения первохристианская Церковь привлекает и языческие символы, и некоторые сюжеты греко-римской мифологии. Она пользуется формами античного искусства, греческого и римского, наполняет их новым содержанием, и от этого нового содержания изменяются и самые эти формы.

Иначе говоря, христианский образ отныне, так же как и все человеческое творчество, определяется тем переворотом, который внесло в мир христианство. С появлением нового человека появляется и новый, соответствующий ему образ. Христианство создает свой особый жизненный принцип, свое особое мировоззрение, свой собственный "стиль" в искусстве. В противовес античному мировоззрению и соответствующим ему формам художественного выражения, появляется иное понимание искусства, иное художественное видение, которое порывает с тем миро-

2. Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947, т. 1, с. 38.

воззрением, на котором основано искусство античного мира. Этот решительный разрыв вызывается самой жизнью, необходимостью усвоить полученное Откровение и противопоставить его ересям, ущербляющим его полноту.

Искусство катакомб есть прежде всего искусство вероучительное. Тематика росписей, как чисто символическая, так и сюжетная, в большинстве своем соответствует священным текстам, ветхозаветным, новозаветным, богослужебным и святоотеческим.

Наряду с прямыми изображениями [3] в первохристианской Церкви имел особое распространение и играл особую роль язык символов. Этот символизм объясняется прежде всего необходимостью, как мы говорили, выразить средствами искусства истины, которые не подлежат прямому изображению. С другой стороны, скрывать от оглашенных до определенного времени основные христианские таинства было правилом, установленным святыми Отцами и основанным на Священном Писании. Святой Кирилл Иерусалимский (IV в.) поясняет, к каким условным, символическим выражениям следует прибегать при обучении новообращенных, "ибо слышать Евангелие всем дозволяется, но СЛАВА благовествования предоставлена только присным Христовым. Посему неспособным слышать Господь говорил в притчах, ученикам же объяснял притчи наедине. Ибо то, что просвещенным — сияние славы, то неверным — ослепление... Не излагают язычникам таинственного учения об Отце, Сыне и Святом Духе,

3. Так, уже в I и II вв. в катакомбах появляется целый ряд сюжетов Ветхого и Нового Завета. От I века до нас дошли изображения Ноя в ковчеге, Крещения, Доброго Пастыря, Даниила во рву львином, трапезы; от II века — Благовещение, Рождество Христово, Крещение и многое другое. Росписи катакомб часто возвращаются к темам Евангелия от Иоанна: Воскрешение Лазаря (известны 53), исцеление расслабленного (20) и др. Некоторые восходят ко второй половине II в. (см. Иреникон, 1961, № 2, с. 244—246; Браун Ф.М. Иоанн Богослов и его Евангелие в древней Церкви. Париж, 1959 [по-французски]).

да и оглашенным о тайнах не говорится ясно, но о многом часто выражаемся прикровенно, чтобы знающие верные разумели, а не знающие не терпели от них вреда” [4].

Итак, смысл христианских символов раскрывался оглашенным постепенно, по мере их приготовления к крещению. С другой стороны, отношения между Церковью и окружающим ее миром тоже требовали своего рода условного языка. Открывать священные тайны окружающему языческому миру не входило в интересы христиан.

Первые христиане употребляли прежде всего библейские символы, как агнец, Ноев ковчег и т.д. Но когда в Церковь стали входить язычники, эти символы оказались им чуждыми и часто малопонятными. Тогда, чтобы приблизить их к постижению истины, Церковь приняла некоторые языческие символы, способные передать известные стороны ее учения. Но, принимая эти символы, Церковь очищала их от языческого содержания, восстанавливая их первоначальный глубокий смысл, который к этому времени был в значительной степени утерян, и использовала их для выражения совершившегося дела спасения.

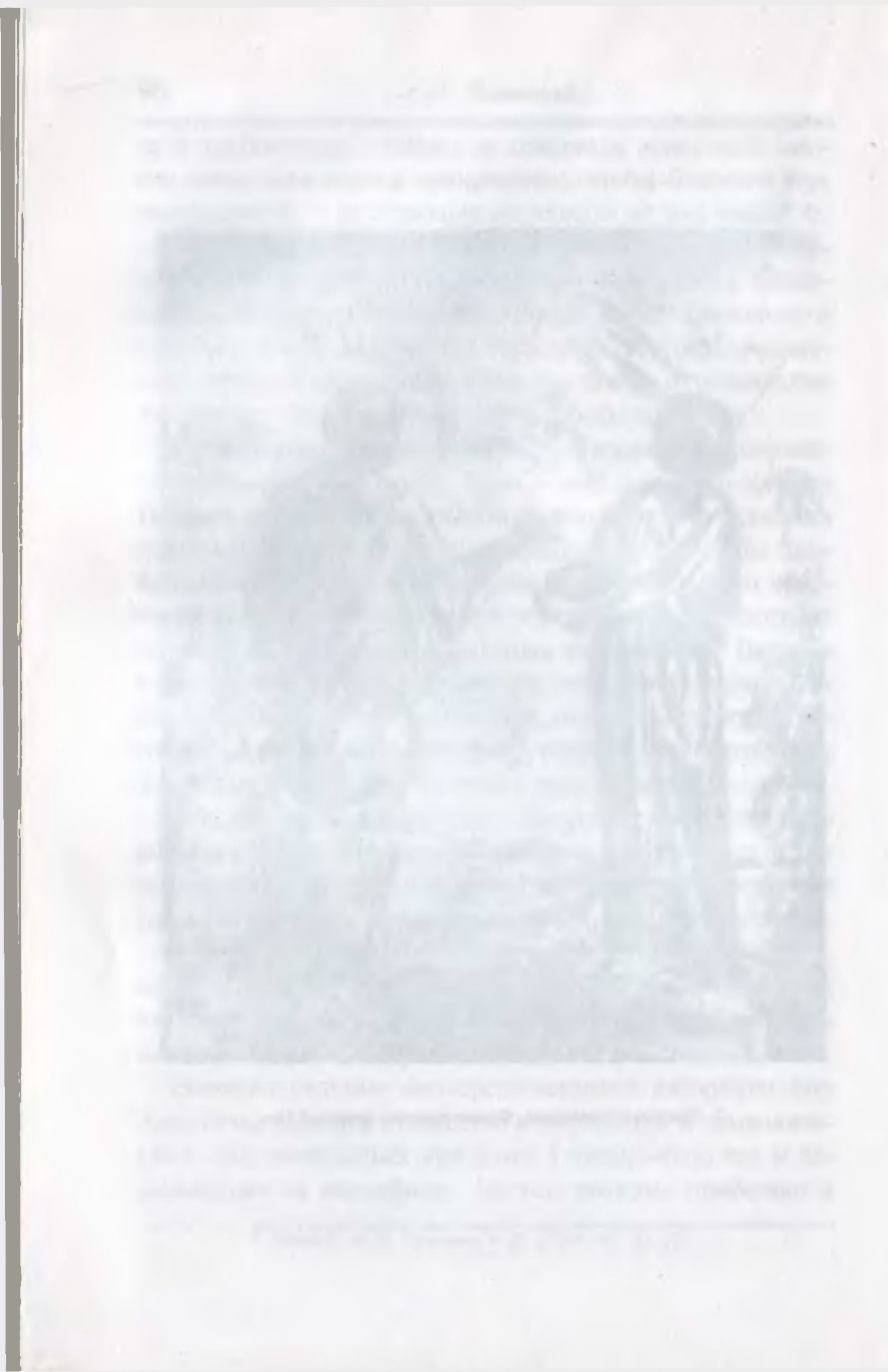
Так, для того, чтобы лучше изъяснить свое учение приходящим к ней из язычников, Церковь пользуется и некоторыми античными мифами, могущими служить до известной степени параллелью с учением христианства.

Здесь мы ограничимся лишь несколькими примерами, которые помогут нам понять назначение этого искусства, его смысл и содержание, а тем самым и назначение и смысл искусства в Церкви вообще.

Наряду с редкими непосредственными изображениями Христа мы находим множество изображений и символических, как написанных красками в катакомбах, так и барельефных на саркофагах. Из тех, которые прибегают к

4. Слово 6, гл. 29. Творения, ч. 25, с. 103. P.G. 33, 589.

5. Христос и Самарянка. Фреска римских катакомб II в.



человеческому образу, на первом месте стоит изображение Доброго Пастыря, которое появляется уже в первом веке. Несколько примеров его известны в римской катакомбе Домициллы. Образ этот тесно связан с символом агнца и основан на библейских текстах. Так пророки Иезекииль (гл. 34) и Давид (Пс. 22) представляют Израиль как стадо овец, Пастырем которого является Бог. И Христос применяет этот образ к Самому Себе: "*Аз есмь Пастырь добрый*" (Ин. 10, 14) или "*Несмь послан токмо ко овцам погибшим дому Израилева*" (Мф. 15, 24). Восприняв этот иконографический тип, христианство вложило в него определенное догматическое содержание: Добрый Пастырь — воплощенный Бог — несет на Себе заблудшую овцу — падшую человеческую природу и сочетает ее со Своей Божественной славой. Здесь поясняется действие Христа, а не показывается Его исторический облик. Образ этот ни в коем случае нельзя смешивать с образом Христа Отрока — Эммануила.

Из античной мифологии взят другой, сравнительно редкий символический образ Христа в виде Орфея, игрой на лире чарующего диких зверей. Символ этот часто встречается в писаниях древних авторов, начиная с Климента Александрийского: как Орфей укрощал своей лирой диких зверей, очаровывал горы и деревья, так Христос привлекает людей через Свое Божественное слово и покоряет стихии.

Даже такие сюжеты, которые могут с первого взгляда показаться чисто декоративными, имеют скрытый смысл, как, например, виноградная лоза, очень часто встречающаяся в первохристианских росписях. Это образная форма, соответствующая словам Спасителя: "*Якоже розга не может плод сотворити о себе, аще не будет на лозе: тако и вы, аще во Мне не пребудете. Аз есмь лоза, вы же рождие и иже будет во Мне, и Аз в нем, той сотворит плод мног:*

яко без Мене не можете творити ничесоже" (Ин. 15, 4—5). И слова эти, и соответствующее им изображение имеют двойной смысл, экклезиологический и сакраментальный. Изображение лозы и ее ветвей указывает на Христа и Его Церковь: "*Аз есмь лоза, вы же рождие*" [5]. Но чаще всего встречается изображение лозы с гроздьями винограда: это или сбор винограда, или птицы, клюющие гроздья. Такие изображения имеют целью указать христианам на центральное Таинство Церкви — Евхаристию. "Виноград дает вино, как Слово дало Свою кровь", — пищет Климент Александрийский [6]. Люди или клюющие гроздь птицы представляют христиан, питающихся Телом и Кровью Христовыми.

В Ветхом Завете виноградная лоза, принесенная посланцами Моисея из земли Ханаанской, была символом Земли Обетованной. В Новом Завете она поэтому также служит символом рая, земли, обетованной тем, кто причащается Телу и Крови Христовым, — членам Церкви. Виноградная лоза, в качестве декоративного сюжета, продолжает существовать в Церкви и по сей день с тем же символическим значением.

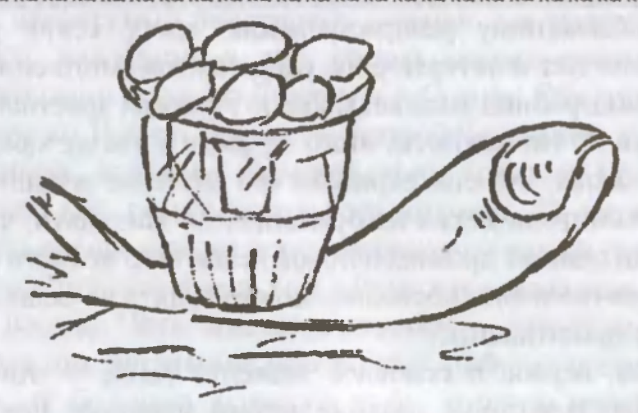
Одним из наиболее распространенных символов первых веков была рыба [7].

Принятию христианами этого символа, конечно, способствовало то, что рыба играет больщую роль в евангельском повествовании. Сам Спаситель неоднократно пользовался образом рыбы и рыбной ловли. Обращаясь к рыбакам, Он, естественно, употреблял образы, им близкие

5. Это особенно ясно, когда изображение это находится в куполе храма (например, в Эль Бауит, V в.). Лоза помещена в центре, ветви же ее распространяются на все пространство купола. Это тот же принцип, что в наших храмах: изображение Спасителя в куполе в окружении Апостолов.

6. Педагог, кн. 1, гл. 5. P.G. 8, 634.

7. Символ этот тоже взят из язычества. У примитивных народов рыба была символом плодовитости; у римлян начала нашей эры она превратилась в эротический символ.



6. Евхаристический символ рыбы

и понятные, и, призывая их к апостольскому служению, называл их "*ловцами человеков*" (Мф. 4, 19; Мк. 1, 17). Царствие Божие уподобляется Им сети, полной всякого рода рыбами. С рыбой сравниваются и небесные блага (Мф. 7, 9–11, 13, 47–48; Лк. 5, 10). Образы рыбака и рыбы, как символы проповедника и обращенного, вполне понятны. Но широкое распространение этого символа в христианстве имело и другое основание, а именно: значение пяти букв, из которых состоит греческое слово рыба — *Ichthus*[8]. Образ этот мы видим повсюду: и в стенных росписях, и на саркофагах, и в надгробных надписях, и на отдельных предметах. Маленьких рыбок из металла, камня, перламутра или стекла христиане носили на шее подобно тому, как мы носим нательный крест. На этих рыбках встречается слово "спаси" или "да спасешь"[9].

8. Греческое слово Ichthus — "рыба" — содержит пять букв, которые являются первыми буквами пяти слов, относящихся непосредственно ко Христу: Ièsous Christos Theou Uios Sòter, то есть Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель. Как мы видим, эти слова выражают веру в Божество Христово и Его спасительную миссию. Следовательно, мы имеем здесь своего рода древнейшую форму Символа веры, сосредоточенную в одном слове.

9. Dom H. Leclerc. Manuel d'Archéologie chrétienne. Paris, 1907, t. II, p. 467—468.

Необычайному распространению изображения рыбы соответствует и литературное употребление этого символа, как в надгробных надписях, так и у многих христианских авторов [10]. Но важность этого символа в глазах христиан была такова, что они скрывали его значение дольше всех других символических изображенией — настолько, что до IV в. ни один из древних авторов не дает его полного разъяснения (конечно, поскольку можно судить по дошедшим до нас памятникам).

Итак, первое и основное значение рыбы — это Сам Христос. Некоторые древние авторы называют Его "небесной рыбой". Чтобы показать, что Церковь основывается на Христе, изображается корабль, покоящийся на спине рыбы. Христос посреди христиан изображался в виде большой рыбы, окруженной маленькими. Такой образ является прямой аналогией со словами Тертуллиана: "Мы маленькие рыбки, ведомые нашим Ichthus, мы рождаемся в воде и можем спастись не иначе, как пребывая в воде" [11]. Так символика рыбы связана с символикой воды и с таинством Крещения.

Более же всего как в изображениях, так и в письменных памятниках, употребляющих символ рыбы, подчеркивается евхаристическое значение этого символа. Всякий раз, как изображается таинство Евхаристии, будь то в виде трапезы, совершения самого таинства или же чистого символа, рядом с хлебом обязательно изображается рыба. Между тем рыба никогда не употреблялась при совершении таинства Евхаристии. Она лишь указывает на значение хлеба и вина.

10. Тертуллиан, Климент Александрийский, Блаженный Августин (†430), Блаженный Иероним (†420), Ориген, Мелитон Сардийский, Оптат Милевский († ок. 370), св. Зинон Веронский († ок. 375), св. Петр Хрисолог (†450), св. Проспер Аквитанский (†463) и многие другие прибегали к символу рыбы.

11. См. P. Sixte Scaglia. Manuel d'Archéologie chrétienne. Turin, 1916, p. 226.

Из письменных памятников возьмем две надгробные надписи, найденные в двух разных концах тогдашнего христианского мира: во Фригии и в Галлии. Обе надписи восходят ко II веку. Первая — надгробная надпись святого Аверкия, епископа Иерапольского, которого Церковь почитает как равноапостольного (память 22 октября). Надпись воспроизводит текст, написанный самим святым. Он много путешествовал, был в Риме и изъездил весь Ближний Восток. "Вера вела меня повсюду, — пишет он, — и повсюду она предлагала мне в пищу рыбу от источника жизни, ту большую и чистую рыбу, которую держала в своих недрах Непорочная Дева и которую Она давала друзьям для ядения во все времена, предлагая еще прекрасное вино, которое Она дает смешанным с водой и хлебом" [12]. Рыба, которую имела в Своих недрах Дева, — Христос. Хлеб и вино, смешанное с водой, — это уже наша теперешняя евхаристическая практика.

Другая надгробная надпись, найденная во Франции, принадлежит Пекторию Отэнскому. Это стихотворение на греческом языке, заглавные буквы которого составляют слова Ichthus Elpis — то есть Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель, Надежда. В "вечных струях мудрости, дающей сокровища", в "божественных водах", омолаживающих душу, "божественный род небесной рыбы получает [...] бессмертную жизнь". Затем в стихотворении следует призыв "принимать сладкую, как мед, пищу Спасителя святых" и есть рыбу, "которую ты держишь в ладонях своих рук" [13].

Таким образом, святой Аверкий встречал повсюду, от Рима до Евфрата, не только одно и то же учение и одно и то же таинство, но и один и тот же образ, один и тот же

12. Там же, с. 248 и trad. R.F. Refoulé et M. Drouzy, Paris, 1925, p. 65.

13. В практике первохристианской Церкви причастники получали святое Тело Христово прямо в ладонь правой руки, положенной накрест поверх левой.

символ, служивший выражением и учению и таинству, — рыбу. Надпись Пектория, в свою очередь, говорит о той же практике в другом конце христианского мира. Оба эти памятника показывают нам, что символ рыбы имел повсеместное распространение и был достоянием всей Церкви.

Другим чрезвычайно распространенным символическим изображением Спасителя был Его ветхозаветный прообраз — агнец, изображение которого появляется в христианском искусстве с I века. С этим символом нам придется еще встретиться в связи с его упразднением в VII веке. Здесь же укажем только, что агнец, так же как и рыба, будучи символом прежде всего и главным образом Самого Христа, распространялся и на христиан вообще, и в первую очередь на Апостолов. Агнцы, пьющие воду из горных источников, указывают на утоление жажды душ человеческих живой водой евангельского учения. Если агнца было два, то это указывало на Церковь израильскую и Церковь из язычников.

Будучи главным символом Христа, агнец еще долго заменял прямой образ Спасителя, даже в исторических изображениях, как сцены Преображения или Крещения, где и Сам крещаемый Спаситель, и Предтеча или Апостолы изображены в виде агнцев.

Изображения Богоматери в катакомбах почти так же многочисленны, как изображения Спасителя. Но в то время, как Христос часто изображается символически, Богоматерь всегда изображается прямо и непосредственно. Наиболее древнее дошедшее до нас Ее изображение относится ко II веку. Изображается Она и в сцене поклонения волхвов, в Благовещении (катакомба Прискиллы) и в Рождестве Христове (катакомба св. Севастиана, IV в.). Часто изображается Она и одна в виде Оранты, то есть с воздетыми в молитве руками. Такое изображение подчеркивает Ее роль Предстательницы пред Богом за Церковь и за

7. Богоматерь с Младенцем и пророком. Фреска римских катакомб II в.

3 - 77341

[illegible]

Кроме того [illegible]

[illegible]

мир, и в таком именно виде и изображается Она на многочисленных найденных в катакомбах донышках богослужебных сосудов. Иногда рядом с Нею изображаются Апостолы Петр и Павел, иногда Ее мать, святая Анна. Роль Ее особенно подчеркивается в сцене поклонения волхвов, изображавшейся очень часто в первые века христианства. Оно было отдельным праздником, как и теперь в западных конфессиях. В Православной Церкви оно включено в праздник Рождества Христова. В римских катакомбах до сих пор открыто не менее 12 изображений поклонения волхвов, восходящих ко II—IV векам. Богоматерь всегда сидит, держа Младенца на коленях и вместе с Ним принимая поклонение, что особенно подчеркивает Ее достоинство Матери Божией. Этот сюжет был ответом на очень актуальный вопрос того времени: вопрос места языков, то есть неевреев, в Церкви. Теперь для нас это проблемы не составляет; но в первые века, когда язычники стали входить в Церковь вместе с Израилем, для спасения которого и пришел на землю Христос, вопрос этот стоял остро. Мы знаем об этом из Деяний Апостольских (см. 11, 1—4 и 6, 1); ему был посвяшен первый Собор — Собор Апостольский (см. Деян. гл. 15). Изображения отражают этот вопрос часто и разнообразно. Волхвы, пришедшие поклониться рожденному на земле Христу, были "начатком языков", начатком Церкви из язычников. Поэтому христиане первых веков подчеркивали такими изображениями место в Церкви христиан из язычников и законность их служения наряду с христианами из народа израильского [14].

Наряду с изображениями, прямыми или символически-

14. Еще в VI веке в мозаиках равеннской церкви св. Виталия мы видим изображение поклонения волхвов, вышитое на плаще императрицы Феодоры как раз в образе приношения ею и императором Юстинианом даров в Церковь. Они как бы повторяют служение царей Востока, принося дары Христу от лица возглавляемого ими народа.

ми, Спасителя и Божией Матери, мы видим в катакомбах и изображения Апостолов, пророков, мучеников, а также образы Ангелов, одним словом, все разнообразие христианской иконографии.

Приведем здесь пример, характерный для искусства первых веков, который поможет нам уяснить дальнейшее раскрытие христианского искусства. Это уже упомянутое нами древнейшее изображение Богоматери с Младенцем. Эта фреска катакомбы Прискиллы, относящаяся ко II веку, — произведение живописи еще чисто эллинистическое по форме. Чтобы указать на то, что женщина эта — Богоматерь, здесь пришлось прибегнуть к внешним знакам. Этими внешними знаками являются ветхозаветный пророк рядом с Нею и звезда над Ее головой. Мы видим здесь тот же принцип, что и в иносказательных изображениях Евхаристии: чтобы показать, что изображение, будь то трапеза, сцена освящения или просто хлеб и вино, представляет основное христианское таинство, к нему добавлялся внешний знак, евхаристический символ рыбы, и деталь эта переключала смысл образа в другой план, освещала его как бы изнутри спасительным содержанием. Так же и тут: чтобы показать, что изображенная женщина — не обычная мать, а Богоматерь, понадобились внешние указания — звезда и пророк. Последний держит в левой руке свиток или книгу с его пророчеством; правой рукой он указывает на звезду над Богоматерью. Одни считают, что это Исаия, основываясь на его словах: *"Будет тебе Господь свет вечный"* (60, 19), ибо звезда является символом небесного света. Другие полагают, что это Валаам в связи с его словами: *"Возсияет звезда от Иакова, и восстанет жезл от Израиля"* (Чис. 24, 17). На голове Богоматери покрывало — отличительный знак замужней женщины, каковой Она и была по Своему общественному положению. Покрывало является поэтому чертой исторического

реализма, которая и до нашего времени неизменно сохраняется в православной иконографии Божией Матери. Образ этот одновременно и исторический, и символический, и это сочетание исторического реализма с символикой лежит в основе церковного искусства. Художественный язык Церкви этой эпохи (также как и ее язык догматический) не имел еще той точности и ясности, которые он приобрел в последующие века и благодаря которым мы теперь всегда узнаем на иконах Божию Матерь, не имея нужды в том, чтобы на Нее указал нам пророк. Художественный язык Церкви находился еще в периоде своей формации, и фрески римских катакомб прекрасно иллюстрируют первые этапы этого становления.

Но в этом искусстве катакомб мы находим не только основной *принцип* церковного искусства, но и общие черты *внешнего* его вида. Как было уже сказано, беспристрастная наука, действительно основывающаяся на фактических данных, утверждает, что в катакомбах уже с первых веков появляется новый стиль искусства, свойственный христианству, то есть уже носящий те основные черты, которые присущи искусству Церкви. Искусство это, повторяем, прежде всего передает учение Церкви и соответствует священным текстам. В соответствии с этим и цель его — не в отражении повседневной жизни, а в ее осмыслении, не в том, чтобы выразить ее проблематику, а в том, чтобы на эту проблематику дать евангельский ответ. Нигде в катакомбах мы не встречаем изображений бытового или психологического содержания. Представить себе по этому искусству повседневную жизнь христиан невозможно. Так, например, при частых гонениях и многочисленных мученических подвигах христиан, мы совершенно не видим изображения мучений в культовом искусстве. Между тем нельзя себе представить, чтобы христианские художники, жившие во времена Нерона или Диоклетиана,

не видели сцен мучений в амфитеатрах — подвиги христиан, которые были славой и утешением для членов Церкви. Казалось бы естественным встретить в катакомбах увековеченными те великие дни, когда борьба христиан против языческих богов достигала высшего напряжения. Но в катакомбах до сих пор не найдено ни одной сцены мучений, так же как не описываются они и в писаниях великих святых этого времени. Так, Апостол Павел в своих посланиях учит, обличает лжеучения и пороки и т.д., но только однажды упоминает мимоходом и без всяких описаний или выражения своих переживаний, испытанные им мучения (2 Кор. 11, 23—27). Только много позже, когда гонения прекратились и мученичество перестало быть обыденным явлением, стали иногда изображать сцены мучений.

Искусство это, однако, не было оторвано от жизни. Оно не только говорит на языке своей эпохи, но и тесно связано именно с этой эпохой. Связь эта не в том, что оно фиксирует те или иные эпизодические моменты, как это делает мирская живопись, а в том, повторяем, что оно отвечает на вопросы, повседневно встающие перед христианами этого времени. Основное содержание этого ответа в показании и передаче молитвенного состояния изображенных лиц, их предстояние пред Богом в самых разных жизненных положениях. Молитвенное состояние это передается прежде всего жестом оранты, то есть древним жестом молитвы, который был не только очень распространен, но стал символом молитвы в искусстве. В римских катакомбах встречается множество орант как олицетворений молитвы или молящейся Церкви [15]. Молитвенное состояние становится основным содержанием самых раз-

15. Жест этот, воздеяние рук, не является специфически христианским; он был известен и в языческом мире, и в древнем Израиле (псалмы, например, упоминают о нем несколько раз).

8. Даниил во рву львином. Фреска римских катакомб IV в.

личных сюжетов, подчас крайне драматических, как, например, жертвоприношение Авраама или Даниил во рву львином. Изображается не столько само жертвоприношение, сколько внутреннее, духовное состояние участвующих в нем лиц — молитва. Так, христианин, который должен был быть всегда готовым к исповеданию своей веры в мученическом подвиге, постоянно имел перед глазами то внутреннее предстояние пред Богом, которое он должен был сохранять при всех обстоятельствах. Показывалось то, что умиротворяло и укрепляло душу, а не то, что устрашало и отталкивало. Вместе с тем такие образы передавали учение о спасении: спасен был Исаак, спасены были Ной и Даниил, и это указывало прообразы и нашего спасения. Кроме молитвы, изображался и труд — в знак, очевидно, его очистительного значения и для того, чтобы

напомнить, что всякий труд должен совершаться во славу Божию. Показывался не какой-либо эпизод человеческой деятельности, а сама эта деятельность, как, например, различные ремесла. Мы видим продавщицу трав, корабельщика, грузящего на корабль амфоры, булочника, виноградаря, кучера, бочечника за работой и т.д.

Еще одна черта, характерная для христианского искусства, проявилась уже в рассматриваемое нами время: образ сводится к минимуму деталей при максимуме выразительности. Этот лаконизм, эта скупость в средствах выражения также соответствует лаконическому и сдержанному характеру евангельского повествования. В Евангелии событиям, решивщим историю человечества, посвящается всего несколько строк. Также и священный образ показывает нам только основное. И там, и тут детали допускаются только те, которые подчеркивают смысл и значение происходящего. Все эти черты ведут нас прямо к классической форме православной иконы. Уже с этого времени художники стали приводить свои произведения к той высшей простоте, глубина содержания которой доступна лишь духовному взору. Художник очищал свое искусство от всего индивидуального; он оставался анонимным (произведения искусства никогда не подписывались автором), и все усилия его сосредоточивались на передаче Предания. Он должен был отказаться от самодовлеющего эстетического наслаждения и использовать всю красоту видимого мира для передачи мира горнего. Его язык должен был быть особенно ясным и точным, ибо для того, чтобы передавать телесным глазам духовный мир, нужен не расплывчатый туман, а, наоборот, большая точность и четкость, подобно тому как святые Отцы, говоря о духовном мире, употребляют особенно ясные и точные выражения.

Христианские художники постепенно отказываются от натуралистической передачи пространства, которое в рим-

ском искусстве этого времени передается с большой выразительностью. Вместе с тем из их произведений исчезают и тени. Вместо того чтобы изображать сцену, на которую зритель может лишь смотреть со стороны, но в которой он не участвует, искусство это изображает лиц, связанных между собой общим смыслом образа, но связанных и со зрителем, к которому они почти всегда обращены, как бы сообщая ему свое молитвенное состояние. Основное в изображении не столько взаимодействие показанных лиц, сколько их общение со зрителем.

Символика этого времени не является, как мы видим, игрой слов или понятий, более или менее отвлеченной и произвольной. Мы видим в ней стройную систему, проникнутую как в целом, так и в каждой частности благовестием о тайне спасения. И язык этих символов выполнил свою задачу, ибо именно посредством его христианство было раскрыто множеству людей, которых оно посвятило и воспитало и из которых вышел целый сонм мучеников. Именно на этом, теперь нам непонятном и несовременном языке воспитывались эти святые, от момента своего обращения вплоть до завершения своего свидетельства мученическим подвигом.

Как мы видим, в первые века христианства символика церковного искусства была главным образом иконографической: символами служили или сами изображаемые предметы, как рыба, виноградная лоза и т.д., или исторические сцены, заключавшие в себе символическое значение; так, воскрешение Лазаря — символ грядущего общего воскресения. Всякий такой символ, как форма выражения, однажды найденная и воспринятая всей Церковью, уже не изменялся и употреблялся во всем христианском мире. Он входил в состав общего символического языка и был доступен и понятен всякому христианину, независимо от его национальности или культуры.

Из громадного количества памятников первохристианского искусства мы вкратце остановились лишь на нескольких примерах. Примеры эти показывают нам наличие глубоко продуманных приемов проповеди и воспитания. Первохристианское искусство есть искусство литургическое и догматическое; это подлинное духовное руководство, и, конечно, нельзя принимать всерьез утверждения, что искусство это появилось вне Церкви и не имело в ней никакого значения вплоть до IV века [16]. Как раз наоборот: искусство это обнаруживает определенное церковное руководство и строгий контроль работы художников. Ничто в нем не предоставлялось на усмотрение художника, его личного понимания. Все здесь сосредоточено на учении Церкви. С первых же своих шагов в мире Церковь начинает вырабатывать такой художественный язык, который должен выразить ту же истину, что и ее язык словесный. В дальнейшем мы увидим, что язык этот, как и богословское выражение учения Церкви, в исторических условиях ее жизни, будет все более и более уточняться, расширяться и совершенствоваться.

Красота этого раннехристианского искусства — главным образом в тех возможностях, которые в нем заключаются; оно еще не осуществляет всей полноты заключенного в нем смысла, и является лишь обещанием бесконечных возможностей в будущем.

Рассматривая вкратце искусство римских катакомб, мы не должны забывать, что мы имеем здесь дело лишь с одной из ветвей раннехристианского искусства, с ветвью греко-римской, дошедшей до нас в наибольшей сохранности. Для греко-римского искусства этого времени характерен его натурализм, то есть стремление в точности вос-

16. См., например, Mme M. Ochsé. Le nouvelle querelle des images. Paris, 1952, p. 41; или: Th. Klause. Die Ausserungen der alten Kirche zur Kunst. — Gesammelte Arbeiten zur Liturgie — Geschichte. Münster, 1974, S. 339—347.

произвести видимые предметы. Приведенные примеры показывают, насколько христианское искусство освобождается от этого натурализма. Что же касается техники этого греко-римского искусства, которая отличалась большим совершенством, она целиком была унаследована христианскими художниками в росписях катакомб. Благодаря этому первохристианское искусство отличается той же свежестью, тем же изяществом, что и искусство античное.

Рядом с греко-римской ветвью в искусстве существовали и другие. Так, фрески христианского храма в Доуре Европос III века отличаются определенно восточным характером, основные свойства которого описываются А. Грабарем в описании языческого храма того же города: “Сокращенное пространство, плоские фигуры с резко прочерченным контуром, без объема и веса [...] движутся с лицом, обращенным к зрителю; короче говоря, это экспрессивное искусство, не претендующее на подражание оптически видимому миру или на иллюзорное представление действительности” [17]. Эти черты восточного искусства были широко использованы христианством. Некоторые другие памятники и указания позволяют нам предполагать, что христианское культовое искусство было не менее развито в восточной части Римской империи, чем на Западе. Во всяком случае, когда в 330 году был основан Константинополь, христианское искусство как в Риме, так и в восточной части империи имело уже длинную историю.

17. Grabar A. La peinture byzantine. Genève, 1953, p. 38.

[illegible]

IV.

Церковное искусство в эпоху святого Константина

В IV веке, в царствование императора Константина, в жизни Церкви наступает новый период. Она выходит из своего вынужденного затвора и широко раскрывает двери окружающему ее античному миру. Большой наплыв новообращенных потребовал новых, более обширных храмов и соответствующего изменения характера проповеди. Символы первых веков, бывшие достоянием небольшого количества посвященных, для которых их содержание и смысл были ясны и понятны, стали менее понятны для этих новообращенных. Для более доступного усвоения ими учения Церкви появилась потребность более конкретного и ясного образного выражения. В связи с этим в IV и V веках появляются большие монументальные росписи, целые исторические циклы, представляющие события Ветхого и Нового Завета. Известно, что святой Константин построил много храмов в Палестине, на местах главных евангельских событий. В это же время устанавливается и большинство главных церков-

ных праздников и, в основных чертах, соответствующие им композиции икон, которые в Православной Церкви существуют и поныне. Во всяком случае, к VI веку их серия была закончена, и мы находим их воспроизведения на знаменитых ампулах Монцы (недалеко от Милана) и Боббио. Ампулы эти — серебряные сосудики с изображением евангельских событий — были подарены около 600 г. Теоделинде, королеве ломбардов (†625), и представляют для нас большую ценность как своего рода документ. Ученые считают, что изображенные на них сцены воспроизводят мозаики палестинских храмов, построенных Константином и Еленой. Другие ученые высказываются осторожнее: "Разумнее считать, — пишет А.Грабар, — что их более древние модели нам пока неизвестны" [1].

Ампулы эти, восходящие к IV—VI векам, изображают некоторые двунадесятые праздники, подтверждая таким образом древность этой иконографии, которую мы видим и теперь на православных иконах [2].

Но изменение, происшедшее в IV веке в жизни Церкви, не было только внешним: это время великого торжества было также и временем великих искушений и испытаний. Мир, входивший в Церковь, вносил с собой свое беспокойство и свои сомнения, которые предстояло преодолеть и умирить. Это новое соотношение между Церковью и миром отмечено как большим распространением ересей, так и большим расцветом христианской духовной жизни. Если до тех пор столпами Церкви были главным образом мученики, то теперь ими являются по преимуществу Отцы и Учители Церкви и подвижники монахи. Это время великих святых, как святые Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Григорий Нисский,

1. Грабар А. Ампулы Святой Земли. Париж, 1958, с. 49 (по-французски).
2. На одной из этих ампул, например, имеется семь изображений: Благовещение, Посещение Божией Матерью Елизаветы, Рождество Христово, Крещение, Распятие, Жены мироносицы у Гроба и Вознесение.

9. Ампула Монцы

Антоний Великий, Макарий Египетский, Марк, Исаия и другие. Римская империя становится христианской, мир понемногу воцерковляется, но именно из этого воцерковляющегося мира, из этой христианской империи подвижники и бегут в пустыню. Они бегут не потому, чтобы жизнь в пустыне была легче, и не для того, чтобы избежать трудностей мирской жизни, а наоборот: уходят от благополучия, покидают мир, который считает себя не противоречащим христианству. К концу IV века Египетская пустыня покрывается монастырями, и монахов насчитываются тысячи. Туда стекаются паломники отовсюду, как из Азии, так и с Запада. Опыт святых подвижников и их писания распространяются по всему христианскому миру. Именно с этого времени главным образом богословие, как теоретическое, так и опытно переживаемое, то есть учение Церкви и живой опыт подвижников, становятся

тем источником, который питает церковное искусство, направляет и вдохновляет его. Искусство это встает перед необходимостью, с одной стороны, передавать истины, которые в это время получают догматическую формулировку, с другой стороны, передавать и опытное, конкретное переживание этих истин, то есть духовный опыт подвижников, живое христианство, где догмат и жизнь являются выражением один другого. Все это нужно передавать не немногим и малочисленным общинам, а огромной массе верующего народа. И Отцы этого периода придают большое значение воспитательной роли искусства. В IV веке — веке расцвета богословской мысли многие великие Отцы Церкви в своей аргументации ссылаются на изображения [3] как на нечто очень важное, имеющее большое значение. Так, святой Василий Великий видит в образе больше убедительной силы, чем в своих собственных словах: свою беседу в день святого мученика Варлаама он заканчивает обращением к живописцам; он говорит, что не хочет более унижать великого мученика своими словами и уступает место языку более высокому — "велегласным трубам учителей". "Восстаньте теперь передо мною вы, славные живописатели подвижнических заслуг. Дополните своим искусством это неполное изображение военачальника. Цветами своей мудрости осветите не ясно представленного мною венценосца. Пусть буду побежден вашим живописанием доблестных дел мученика: рад буду признать над собою и ныне подобную победу вашей крепости. Посмотрю на эту точнее изображенную вами борьбу руки с огнем. Посмотрю на этого борца, лучше изображенного на вашей картине. [...] Да будет изображен на

3. Св. Василий Великий, св. Григорий Богослов (2-е слово о Сыне), св. Иоанн Златоуст (3-е Слово на Посл. к колоссянам), св. Григорий Нисский (Слово о Божестве Сына и Святого Духа и Слово о св. мученике Феодоре), св. Кирилл Александрийский (Слово к императору Феодосию), и другие.

картине и Подвигоположник в борьбах Христос..." [4].

Святой Григорий Нисский в похвальном слове святому великомученику Феодору, говорит, что "живописец [...], изобразив на иконе доблестные подвиги мученика [...], начертание человеческого образа подвигоположника Христа, все это искусно начертав нам красками, как бы в какой объяснительной книге, ясно рассказал подвиги мученика [...]. Ибо и живопись молча умеет говорить на стенах и доставлять величайшую пользу" [5].

Из западных авторов особенно много писал об изображениях св. Павлин, епископ Ноланский (ок. 353 — ок. 431). Построив несколько церквей, он велел расписать их священными изображениями и подробно описывает эти росписи в своих посланиях и стихотворениях. Будучи опытным пастырем, святой Павлин видел, что изображения гораздо больше, чем книги, привлекают внимание верующих, особенно же оглашенных и новообращенных. Поэтому он прилагал все усилия к тому, чтобы в храмах было много изображений [6].

К началу V века относится очень характерное свидетельство одного из величайших древних подвижников, святого Нила Синайского (†430 или 450), ученика святого Иоанна Златоуста. Некий префект Олимпиодор, построив церковь, хотел изобразить на стенах средней ее части с одной стороны землю и на ней сцену охоты с множеством зверей, с другой стороны — море и сцену рыбной ловли, заботясь главным образом, как он говорит, о чисто зрительном наслаждении. Олимпиодор спрашивает совета св. Нила. Отвечая ему, Нил называет его намерение "детским" и "делом, приличным маловозрастным, обольщать око верующих". Далее он дает указание: "Пусть рука пре-

4. Творения. Сергиев Посад, 1898. Ч. 4, с. 258. P.G. 31, 489.
5. Творения. М., 1871. Ч. 8, с. 202. P.G. 46, 737.
6. Послание 32-е, к Северу. P.G. 61, 339.

восходнейшего живописца наполнит храм с обеих сторон изображениями Ветхого и Нового Завета, дабы те, кто не знает грамоты и не может читать Божественных Писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренне послуживших Христу Богу и возбуждались к соревнованию достославным и приснопамятным доблестям, по которым землю обменяли на небо, предпочтя невидимое видимому" [7].

Так Церковь стремилась направить все чувства человека, включая зрение, к ведению и прославлению Бога. В проповеди христианского Откровения зрению всегда придавалось большое значение. "Из наших чувств, — говорит св. Василий Великий, - зрение обладает наибольшей остротой восприятия чувственных вещей" [8]. Мысль о первенстве чувства зрения красной нитью проходит в святоотеческих писаниях (например, у св. Афанасия Великого, у Григория Нисского и других). "Созерцание видимого Слова, — говорит современный нам автор, — не вызывает пассивности именно потому, что это — созерцание СЛОВА, а не эстетическая эмоция или созерцание некой идеи" [9]. В это время, так же как и позже, вера исповедовалась через показание: "Скажи мне, человек, если придет кто-нибудь из язычников, говоря тебе: "Покажи мне твою веру, чтобы и я веровал", что ты ему покажешь? Не возведешь ли ты его от чувственного к невидимому? [...] Ты приведешь его в церковь [...]. Ты поставишь его перед изображенными иконами" [10]. И гораздо позже, на Руси, св. князь Андрей Боголюбский поступал так же: когда к нему приезжали иноверные иностранцы, он говорил своим приближенным: " Вьведете и в церковь и на полати да ви-

7. P.G. 79, 577.
8. Св. Василий Великий. Комментарий на Исаию, гл. 1, P.G. 30, 132 A.
9. J. Ph. Ramseyer. La Parole et l'Image. Neuchbtel, 1963, p. 18.
10. Против Константина Кабаллина, гл. X, P.G. 94, 2, 325.

дят истиньное хрестьянство и крестятся"[11].

Итак, во все времена Церковь придавала большое значение образу. Но оценивает она его не с точки зрения его художественной или эстетической ценности, а как элемент проповеди. Образ есть подлинное исповедание христианской веры. Этот догматический характер присущ церковному искусству во все времена. Но с IV века мы уже видим примеры того, как Церковь не только учит при помощи образа, но и борется образом с ересями. В борьбе с ними за чистоту церковной жизни и учения Церковь на Лаодикийском Соборе (ок. 343 г.) подтверждает апостольское 85-е правило о священных книгах и полагает предел импровизации в богослужении (правила 59 и 60), благодаря которой в него проникали лжеучения. Понятно, что она становится более требовательной и в отношении изобразительного искусства. На лжеучения она отвечает не только святоотеческим учением, не только духовным опытом великих подвижников, но и богослужением, и образом. В последнем то отдельные детали, то целые ансамбли, циклы стенной росписи противопоставляют заблуждениям здравое учение Церкви. Так, в ответ на ересь Ария, учившего, что Христос был не Богом, а тварью (осужденного Первым Вселенским Собором 325 г.), по сторонам символа или образа Спасителя помещаются буквы альфа и омега в соответствии со словами Апокалипсиса: "*Аз есмь алфа и омега, начаток и конец, первый и последний*" (22, 13), как указание на Божество Иисуса Христа, Его единосущие Богу Отцу, согласно догмату Никейского Собора[12]. В 431 г. Ефесский Собор осудил Нестория, не признававшего соединения в Личности Христа природы Божественной и природы человеческой и потому

11. Полное собрание русских летописей, с. 591. Цит. по: Воронин Н.Н. Архитектура Северо-Востока России. М., 1961, т. 1, с. 228.
12. L. Brehier. L'Art chrétien, ibid., p. 67.

отрицавшего Богоматеринство Девы Марии, называвшего Ее Матерью человека Иисуса или “Христородицей”. Ефесский Собор провозгласил Деву Марию Богородицей (Theotokos). Сразу же после этого появляется и распространяется особенно торжественное изображение Богоматери на троне с Богомладенцем на коленях и окруженной Ангелами [13].

Выработка образного языка Церкви, наиболее адекватных форм церковного изобразительного искусства, выпала на долю Константинопольской Церкви. Географическое положение новой столицы империи, на стыке Европы и Азии, позволяло ей использовать богатство достижений их культур. В области искусства она унаследовала уже выработанную иконографию, охватывающую Ветхий и Новый Завет, усовершенствованную фресковую, мозаическую и энкаустическую технику, богатую орнаментику, утонченную цветовую гамму, развитую систему монументальной росписи [14].

Как мы видели, в выработке своего образного языка Церковь принимала и формы, и символы, и даже мифы античного мира, то есть способы выражения языческие. Однако, принимая их, она очищает и воцерковляет их, наполняя новым содержанием. Как и св. Отцы использовали в своем богословии весь аппарат античной философии, изобразительное искусство Церкви унаследовало лучшие традиции античного мира. Оно впитало в себя элементы искусства греческого, египетского, сирийского, римского и др., воцерковило все это сложное и богатое наследие, привлекло его к полноте его выражения, изменяя его в со-

13. Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947, с. 51.

14. Археологические открытия последнего времени показали, что с самого начала своего существования Константинополь был очень значительным культурным центром. См., например: Talbot Rice D. Les mosaiques du grand palais des empereurs byzantins à Constantinople. In: Revue des Arts, Paris, 1955, № 3, p. 166.

ответствии с требованиями христианского учения [15]. Христианство берет из языческого мира все то, что его и что называют "христианством до Христа", то есть рассеянные в дохристианском мире частицы истины, объединяет их и приобщает к полноте Откровения.

Напомним, что само название Церкви (Ecclesia), по словам св. Отцов, означает, что она вызывает и объединяет в богообщении. Люди, вызванные Церковью из мира, несут в нее свою культуру, свои национальные черты, свое искусство. Из всего этого Церковь избирает все то, что наиболее чисто, наиболее подлинно, наиболее выразительно, и как бы сплавляет все это в едином, общем для всех образном языке. Для иллюстрации этого процесса характерна евхаристическая молитва древних христиан: "Как этот хлеб был рассеян по холмам и, будучи собран, стал единым, так да будет собрана Церковь Твоя от концов земли в Твое Царство". Этот процесс есть не влияние языческого мира на христианство, а, наоборот, вливание в христианство того из языческого мира, чему было свойственно в него вливаться, не проникновение в Церковь языческих обычаев, а их воцерковление, не паганизация христианского искусства, а через него и самого христианства, как это часто принято утверждать, а христианизация искусства языческого.

Считается, что в эту эпоху было два основных течения,

15. Формация христианского искусства настолько сложна, что не представляется возможным выводить его из какого-либо одного элемента, даже при большом внешнем сходстве. Так, например, происхождение православной иконы выводят иногда из египетского надгробного портрета по причине их явного сходства. Но надгробный портрет не выходит за пределы земной жизни. Подобно тому как мумия сохраняет тело человека, он сохраняет земной его облик таким, каким он был, так, как если бы он продолжал жить, как бы сохраняя в веках его земную жизнь. В иконе же лик человека преображается, и это его преображение открывает нам иной мир, полнота которого несравнима с земной жизнью падшего мира. Если египетский надгробный портрет пытается бесконечно продлить эту земную жизнь, то икона ее просвещает.

сыгравших главную роль в формации церковного искусства: течение эллинистическое, представлявшее в христианском искусстве греческий античный дух, и течение сиро-палестинское. Использование Церковью обоих этих течений, сильно разнящихся между собой, показательно для того процесса собирания, вернее отбора, при помощи которого Церковь вырабатывает наиболее адекватные формы своего искусства. Эллинистическое течение было характерно для греческих городов, особенно Александрии, и представляло собою наследие античной красоты: гармонии, чувства меры, грации, ритма, изящества. Искусство иерусалимское и сирийское было носителем исторического реализма, иногда натуралистического и грубоватого (см., например, Евангелие Равулы). От каждой из этих форм искусства Церковь взяла то, что в них было наиболее истинно, подлинно. Так, она отбрасывает несколько грубоватый натурализм сирийского искусства, но сохраняет реалистическую, правдивую его иконографию, созданную в тех самых местах, где происходили события евангельской истории. В эллинистическом же искусстве она, наоборот, отбрасывает его идеалистическую иконографию, но сохраняет его гармоническую красоту, ритм, изящество, некоторые художественные приемы, как, например, обратную перспективу. Так, в образе Христа Церковь отбрасывает эллинистическую манеру Его изображения в виде молодого бога типа Аполлона, изящного, безбородого юноши. Этот образ не соответствовал исторической правде и был лишен величия. Она принимает палестинскую иконографию, реалистический, портретный и в то же время величественный тип зрелого мужа с темной бородой и длинными волосами. Что же касается образа Богоматери, то эллинистическое искусство изображало Ее одетой так, как одевались римские и александрийские дамы: в тунике, прическе и даже иногда с серьгами и драгоцен-

ностями. В иерусалимском же искусстве Она представлялась одетой, как обычно одевались сирийские женщины, то есть в мафории, покрывавшем волосы и спадавшем до колен, так же как мы теперь изображаем Ее на наших иконах. В свое искусство Церковь принимает и ритмический, часто симметричный орнамент, и другие элементы искусств, которые скрещиваются в Константинополе. Из всех этих очень разнообразных элементов Константинопольская Церковь создает искусство, которое уже в эпоху Юстиниана, то есть в VI веке, представляет собой сформировавшийся художественный язык.

Итак, восприятие Церковью различных элементов из окружающего мира и приобщение их к полноте Откровения распространяется на все виды человеческой деятельности, в том числе и художественное творчество, будь то литература, поэзия или изобразительное искусство. Творчество это освящается своим причастием к строительству Царствия Божия, которое Церковь осуществляет в мире. Ибо в приобщении его к строительству Царствия Божия и заключается основной смысл существования мира. И наоборот, основной смысл существования Церкви в мире в том, чтобы приобщить этот мир к полноте Откровения. Поэтому этот собирательный процесс, начавшийся в первые века христианства, есть нормальное и потому непрекращающееся действие Церкви в мире. В своем строительстве Церковь продолжает и будет продолжать до конца мировой истории принимать извне все подлинное, хотя и ущербленное, восполняя то, чего в нем недостает, и приобщая к Божественной жизни.

Это не значит, что Церковь упраздняет специфический характер того, что она воспринимает. Она не исключает ничего того, что присуще созданной Богом человеческой природе, никаких отличительных признаков, черт времени или места, никаких национальных или личных особен-

ностей. Она освящает все их многообразие, вкладывая в них новый смысл и направляя к истинной цели — созиданию Царства Божия. Эти же частные особенности, в свою очередь, не нарушают единства Церкви, но вносят в нее новые, соответственные им формы выражения. Таким образом, осуществляется богатство и многообразие в единстве, и единство это осуществляется в разнообразии выражений. Так, в целом, и в каждой отдельной детали утверждается соборность Церкви. В области искусства, так же как и в других областях, соборность эта не означает однообразия или общего шаблона, а передачу единой истины способами и формами, свойственными каждому народу, каждому времени, каждому человеку.

Вырабатывавшееся таким образом искусство было выражением новой, принесенной христианством жизни — жизни уже не подзаконной. Неизвестный апологет II или III века, написавший некоему Диогнету послание, дошедшее до нас, описывая христиан, говорит, что они живут хотя и ВО плоти, но не ПО плоти [16]. Слова эти выражают самый принцип христианской жизни, причем почти в тех же выражениях, что и Апостол Павел в своем послании к римлянам: "Темже убо, братие, должни есмы не плоти, еже по плоти жити" (8, 12). Но мир, окружавший Церковь, именно и жил *по плоти*, то есть следуя принципу, прямо противоположному христианскому спасению. Этот принцип торжествующей плоти был выражен с непревзойденным совершенством в языческом искусстве — том искусстве, красота которого и до наших дней сохранила свою притягивающую, чарующую силу. Естественно, что христианское искусство должно было быть таким, которое выражало бы специфический христианский жизненный принцип и образ жизни, противопоставляя его принципу

16. К Диогнету. Париж. 1951. с. 63 (по-французски).

и образу жизни язычества. Этого требовал самый смысл христианства.

Официальное искусство Римской империи было искусством государственным, задачей которого являлось воспитание граждан в определенном смысле. Но искусство это было языческим, то есть демоническим. Государство было языческим, и всякий официальный гражданский акт был в то же время актом ритуальным — исповеданием языческой веры. Когда Римская империя стала христианской, искусство ее было, так сказать, “разъязычено”, депаганизировано: гражданское официальное искусство перестало быть языческим. Однако оно осталось искусством программным, воспитательным. Это римское и византийское государственное искусство очень сильно отличалось от обычного мирского искусства в нашем теперешнем понимании.

Жизнь, как она есть, вернее, как она преломляется в сознании художника, не изображалась. Тем более это далеко не было “искусством для искусства”; в нем не царил произвол — оно было искусством педагогическим, выражавшим государственные идеалы и воспитывавшим граждан в определенном направлении [17]. Цель свою это искусство преследовало не только тем, что изображало определенные, установленные для него сюжеты, но и тем способом, которым оно их изображало, то есть особенно ясно и сжато, с расчетом на наибольшую доступность и наиболее быстрое усваивание их зрителем. Каждый такой сюжет имел свое назначение, свою “функцию” [18].

17. С той целью оно и вводило часто в свою тематику христианские элементы. Например, в знак того, что власть дается Богом, изображался Спаситель, коронующий императора и императрицу.

18. Так, портрет императора, представляемый государственным чиновником, означал, что действия чиновника совершались именем и властью императора; изображение императора, попирающего врага-варвара, означало непобедимость империи и т.д.

В области духовной Церковь стремилась к тому, чтобы ее искусство воспитывало верующих в том же направлении, что и богослужение, то есть передавало им ее учение и освящало их присутствием благодати Духа Святого. Другими словами, нужно было такое искусство, которое отражало бы на земле Царство Небесное и сопровождало бы верующих в их жизни, как частица Церкви в миру. Нужен был образ, который нес бы в мир и проповедь, и реальное присутствие освящающей этот мир благодати. Уже в VI веке это искусство, в основных своих чертах, сформировано. Это то, что впоследствии названо "византийским искусством" или "византийским стилем". Термин этот произвольно применяется часто к церковному искусству всех других православных народов.

V.

Пято-Шестой Собор и его учение о церковном образе

Так же как и сам образ, учение Церкви о нем не является позднейшим придатком к христианскому учению, оно непосредственно вытекает из учения о спасении и коренится в христианском мировоззрении. Оно изначала присуще христианству во всей полноте, так же как и все другие аспекты учения Церкви. Однако, так же как и в отношении других аспектов своего учения, Церковь раскрывала и формулировала учение об образе постепенно, в ответ на нападки, на непонимания, на лжеучения, возникавшие на ее историческом пути. Здесь было то же, что, например, в учении о двух природах Христа, Божественной и человеческой. Истина эта скорее конкретно, непосредственно переживалась первыми христианами, чем теоретически формулировалась. Догматическое же учение о ней было установлено Церковью в ответ на ереси и лжеучения. То же было и в отношении учения об образе. Впервые принципиальное указание, касающееся характера священного

образа, было формулировано Пято-Шестым (Трулльским) Собором в ответ на практическую необходимость. Каноны этого Собора, касающиеся искусства, не являются "уступкой верующим", как думают некоторые представители современной науки. Тем более нельзя сказать, что касаются они только одного сюжета [1]. Как мы увидим, здесь находит свое соборное выражение именно отнощение к образу святых Отцов предыдущих времен, то есть само Предание Церкви.

Пято-Шестой Собор открылся 1 сентября 692 года. Наименованием своим он обязан тому, что он дополнил два предшествующих ему Вселенских Собора: Пятый (553 г.) и Шестой (681 г.), оба имевшие место в Константинополе. Так же как Шестой Вселенский Собор, Пято-Шестой происходил в зале (*in Trullo*) императорского дворца. Отсюда его наименование — "Трулльский". Пятый Собор, осудивший монофизитство и оригенизм, и Шестой, осудивший монофелитство, занимались лишь догматическими вопросами. Целый же ряд канонических вопросов дисциплинарного порядка ожидал своего решения. С этой целью и был созван Пято-Шестой Собор, который обычно называется просто Шестым Вселенским Собором. Вопросы, решавшиеся на нем, касались разных сторон церковной жизни, которые требовали упорядочения, в том числе и церковного искусства. "В зрелую пшеницу истины замешались кое-какие остатки языческой и иудейской незрелости". Эти слова из послания Отцов Собора императору Юстиниану II имеют, как мы увидим, непосредственное отношение к нашему сюжету.

Три правила Пято-Шестого Собора касаются изображений. Правило 73 относится к изображению Святого Креста. Оно гласит: "Поелику Животворящий Крест явил

1. См.: Грабар А. Византийское иконоборчество. Париж, 1957, с. 79 (по-французски).

нам спасение: то подобает нам всякое тщание употребляти, да будет воздаваема подобающая честь тому, чрез что мы спасены от древняго грехопадения. Посему и мыслию, и словом, и чувством почитание ему принося, повелеваем: изображения Креста, начертываемыя некоторыми на земли, совсем изглаждати, дабы знамение победы нашея не было оскорбляемо попиранием ходящих. И так отныне начертывающих на земли изображение Креста повелеваем отлучати" [2]. Это простое предписание ясно само по себе и не требует пояснений: изображение Креста нельзя делать там, где оно может быть попираемо ногами.

Наиболее важно для нас правило 82. Значение его велико потому, что оно, как увидим, раскрывает содержание священного образа так, как понимает его Церковь. Текст этого правила следующий:

"На некоторых изображениях находится показуемый перстом Предтечи агнец, который принят во образ благодати, через закон показуя нам истинного Агнца, Христа Бога нашего. Почитая древние образы и сени, как знамения и предначертания истины, преданные Церкви, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную как исполнение закона. Сего ради, дабы и в изображениях очам всех представляемо было совершенное, повелеваем отныне на иконах, вместо ветхого агнца, представлять по человеческому виду Агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего, дабы через уничижение усмотреть высоту Бога Слова и приводиться к воспоминанию жития Его во плоти, Его страдания и спасительной смерти" [3].

Первая фраза канона указывает на существовавшее в то время положение. Она говорит об иконах, где святой Иоанн Предтеча, изображенный в своем человеческом виде,

2. Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима, епископа Далматинско-Истрийского. СПб., 1911, т. 1.
3. Там же.

указывает перстом на Христа, Который изображен символически, под видом агнца. Реалистические изображения Христа, Его портреты существовали изначала, и именно эти подлинные портреты и являются реальным доказательством Его воплощения. Кроме того, существовали обширные циклы росписей на ветхозаветные и новозаветные темы, в частности изображения большинства наших двунадесятых праздников, где также Христос изображался в Своем человеческом виде. И все же наряду с этим, как показывает 82 правило, еще оставались в употреблении ветхозаветные символы, заменявшие Его человеческий образ. Это была задержавшаяся привязанность к библейским прообразам, и в частности, к образу агнца, который употреблялся особенно, по-видимому, на Западе [4]. Надо было поэтому направить верующих на путь, принятый Церковью. Это и делает 82 правило.

Как мы знаем, ветхозаветный символ агнца играл очень большую роль в превохристианском искусстве. В Ветхом Завете заклание пасхального агнца было центром всей богослужебной жизни народа израильского, так же как в Новом Завете евхаристическая жертва есть сердце всей жизни Церкви, а Пасха — Праздник Воскресения — центр богослужебного года. Ветхозаветный непорочный агнец не только просто предображал собою Христа, но был самым основным Его предображением. В первые века, когда по необходимости часто воздерживались, в силу создавшихся условий, от непосредственного образа Христова, символ агнца был очень распространен. Так же как и рыба, агнец означал не только Самого Спасителя, но и христианина вообще.

Образ, о котором говорит Пято-Шестой Собор, осно-

4. "Византийского изображения агнца, указуемого перстом Предтечи, до нас не дошло ни одного", — пишет Н.Покровский (Памятники христианской иконографии и искусства. СПб., 1900,.29).

ван на тексте 1-й главы Евангелия от Иоанна. Евангелист передает здесь свидетельство Иоанна Крестителя о явлении Христа. На вопрос священников и левитов, кто он — Илия ли, или пророк? — Предтеча, который был действительно последним из ветхозаветных пророков, ответил, что он является именно Предтечей Того, Кто идет уже непосредственно за ним. И на следующий день Христос является перед народом, идя к Иоанну креститься; Предтеча, указывая на Него пальцем, говорит: "*Се Агнец Божий, вземляй грех мира*" (Ин. 1, 29). Образ буквально воспроизводил слова Крестителя, запечатлевая их в памяти. 82 правило, отменяющее этот символ, исходит из того же текста Евангелия от Иоанна, но рассматривает его не отдельно, а в контексте всей относящейся к нему части главы Евангелия, и упор делает не на *словах* Предтечи, а на том, на *Кого он указывает*, на Самом Христе. Описанию появления Христа в Евангелии от Иоанна предшествует целый подготовительный текст: "*Слово плоть бысть, и вселися в ны; и видехом славу Его, славу яко Единороднаго от Отца, исполнь благодати и истины [...]. И от исполнения Его мы вси прияхом и благодать возблагодать: яко закон Моисеом дан бысть, благодать же и истина Иисус Христом бысть*" (гл. 1, ст. 16-17). Поскольку же именно *истина* явилась Иисусом Христом, то надлежало уже не переводить в образ *слова*, а показывать в образе саму эту Истину, осуществление слов. Ведь говоря об Агнце, вземлющем грехи мира, Иоанн Предтеча показывал пальцем не на агнца, а на грядущего Иисуса Христа, Сына Божия, ставшего Человеком и пришедшего в мир, чтобы исполнить закон и дать Себя Самого на заклание, то есть Того, Кого предображал пасхальный агнец Ветхого Завета. Именно это исполнение, эту *реальность*, Истину и следовало показывать глазам всех. Следовательно, Истина открывается не только словом, но и образом; она *показывается*. В этом заклю-

чается совершенный и полный отказ от всякой отвлеченности, от всякого метафизического понимания религии. Истина имеет свой образ, ибо она не идея, не абстрактная формула: она — конкретное, живое Лицо, распятое "при Понтийстем Пилате". Когда Пилат задал Спасителю вопрос *"Что есть истина?"* (Ин. 18, 38), он не стал дожидаться ответа и вышел, зная, что на его вопрос может быть множество ответов, из которых ни один не будет действительным. Ответ на его вопрос — лишь в Церкви; именно в апостольском кругу Спаситель открыл Своим ученикам: "*Аз есмь Истина*" (Ин. 14, 6). Истина отвечает на вопрос не ЧТО, а КТО. Она — Личность, Она — изобразима, поэтому Церковь не только говорит об истине, но и *показывает* Истину — образ Иисуса Христа.

Отцы Собора продолжают:

"...Принимая древние образы и сени, как *знамения* и *предображения*, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную как исполнение закона". Итак, Отцы Собора говорят о древних символах как об этапе, уже пройденном в жизни Церкви. И если вначале говорится только об агнце, то здесь Собор переходит вообще на "древние образы и сени", очевидно, рассматривая символ агнца не просто в ряду других, но как символ основной, раскрытие которого влечет за собой раскрытие всех других символических сюжетов.

Собор предписывает заменять символы Ветхого Завета и первых веков прямым изображением того, что они предображали, предписывает раскрывать их смысл потому, что образ, который заключался в этих символах, стал реальностью в воплощении. Поскольку Слово стало плотию и жило среди нас, образ должен показывать не символически, а непосредственно то, что явилось на земле во времени, что стало доступно зрению, описанию, изображению.

Итак, причина отмены древних символов — сущест-

вование прямого образа, по отношению к которому эти символы являются пережитками "иудейской незрелости". Пока пшеница была незрелой, их существование было необходимо, так как они способствовали ее созреванию. В "зрелой же пшенице истины" их роль перестала быть строительной; она стала даже отрицательной, потому что символы снижали значение прямого образа и ущербляли его роль. Если прямой образ может быть заменен символом, он перестает иметь то безусловное значение, которое он должен иметь.

Вслед за утверждением необходимости прямого образа в следующей части 82 правила дается догматическое обоснование этого образа, и именно в этом основное значение этого правила. Это первое соборное выражение христологической основы иконы было впоследствии широко использовано и уточнено защитниками икон в период иконоборчества.

Но 82 правило не ограничивается отменой символов и принципиальным догматическим обоснованием образа: оно дает указание, хотя и косвенно, на то, каким церковный образ должен быть: он представляет нам человеческий лик воплотившегося Бога, исторический лик Иисуса Христа. Но если мы ограничимся изображением Спасителя только как обыкновенного человека, как это делает, например, фотография или светский портрет, то такое изображение будет напоминать лишь о Его жизни, страданиях и смерти. Однако этим содержание церковного образа не может ограничиваться, ибо изображенное лицо отличается от других людей. Это не просто человек, а Бого-Человек. И изображение должно напоминать нам не только о Его жизни, но должно указывать и на славу Его, "высоту Бога Слова". Следовательно, изображение одного исторического факта недостаточно для того, чтобы образ был иконой. Средствами, доступными изобразительному

4 - 77341

искусству, образ должен показывать нам, что Изображенный есть “Агнец, вземлющий грехи мира, Христос Бог наш”. Если исторические черты Иисуса Христа, Его портрет являются свидетельством Его пришествия во плоти, Его уничижения, то сама манера изображения этого “Сына Человеческого” должна отражать славу Божию. Другими словами, уничижение Бога Слова показывается таким образом, что, глядя на него, мы видим и созерцаем в Его “рабьем зраке” Его Божественную славу — человеческий образ Бога Слова, и через это познаем, в чем заключается спасительность Его смерти и “происшедшее отсюда искупление мира”.

Последняя часть 82 правила показывает, в чем должна заключаться символика церковного искусства: она должна быть не в самом сюжете, не в том, *что* изображается, а в том, *как* изображается этот сюжет, в манере изображения. Таким образом, учение Церкви выражается не только в сюжете, но также и в том, как этот сюжет передается. В области своего искусства Церковь вырабатывает художественный язык, соответствующий ее опыту и ее ведению Божественного Откровения. Все возможности, которыми обладает изобразительное искусство, направляются к одной цели: верно передать конкретный исторический образ и в нем раскрыть другую реальность — реальность духовную и пророческую.

Итак, с одной стороны, Пято-Шестой Собор требует заменять символ прямым, конкретным образом. И действительно, опровергать христологическую ересь образом рыбы или агнца невозможно. Несколько лет спустя святой Герман, Патриарх Константинопольский, в письме к иконоборческому епископу Фоме говорит: “Изображение образа Господня на иконах по человеческому Его виду служит к посрамлению еретиков, которые уверяют, что Он вочеловечился лишь призрачно, а не дей-

ствительно" [5].

С другой стороны, 82 правило является первым выражением учения Церкви об иконе и указывает в то же время на возможность передать средствами искусства, при помощи известной символики, отблеск Божественной славы. Оно подчеркивает всю важность и все значение исторического реализма и признает реалистический образ, сделанный определенной манерой, указывающей на реальность духовную, как единственный, выражающий православное учение. Символы же, "образы и сени", оно считает не выражающими полноту благодати, хотя и достойными почитания и соответствующими нуждам известной эпохи. Иконографическая символика не исключается совершенно, но переходит на второй план. Мы и теперь употребляем некоторые подобные символы, как, например, три звезды на мафории Богоматери, чтобы указать на Ее девство до Рождества Христова, во время и после него. Или изображаем в небесах благословляющую руку, чтобы показать присутствие Божие. Но символика эта занимает подобающее ей второстепенное место и не заменяет собою личного образа.

82 правило полагает начало тому, что мы называем иконописным каноном, то есть известному критерию литургичности образа, подобно тому как в области словесной канон определяет литургичность того или иного текста. Иконописный канон есть известный принцип, позволяющий судить, является ли данный образ иконой или нет. Он устанавливает соответствие иконы Священному Писанию и определяет, в чем заключается это соответствие, то есть подлинность передачи Божественного Откровения в исторической реальности тем способом, который мы называем символическим реализмом.

5. P.G.98, 173. Цит. Г.Острогорским в: Семинариум Кондаковианум. Прага, 1927, т.1, с.38.

Если 82 правило направлено преимущественно против "иудейской незрелости", то правило 100 имеет в виду "незрелость языческую". Текст его следующий:

"Очи твои право да зрят, и всяцем хранением блюди твое сердце (Притч. 4, 25), завещавает Премудрость: ибо телесныя чувства удобно вносят свои впечатления в душу. Посему изображения на дсках, или на ином чем представляемыя, обаяющия зрение, растлевающия ум и производящия воспламенения нечистых удовольствий, не позволяем отныне, каким бы то ни было способом, начертавати. Аще же кто сие творити дерзнет: да будет отлучен" [6]. Трудно предположить, чтобы в Церкви употреблялись изображения, производящие "воспламенение нечистых удовольствий". Но дело в том, что во время Пято-Шестого Собора еще существовали наряду с церковными праздниками языческие празднества, которые были запрещены его 62 правилом, в частности Брумалии (торжества в честь Вакха), пляски в честь эллинских богов и т.д. Естественно, что эти языческие празднования отображались и в изобразительном искусстве в виде грубых и чувственных образов. Церковь считала необходимым оградить своих членов от разлагающего влияния таких произведений, тем более что некоторые элементы этого искусства могли проникать и в искусство церковное. 100 правило показывает, что Церковь требует от своих членов определенной аскезы не только в жизни, но и в искусстве, которое, с одной стороны, отражает эту жизнь, с другой стороны — на нее влияет. Эта забота о нравственной стороне искусства вне Церкви указывает на совершенно особое значение этого аспекта в отношении искусства собственно церковного. Это правило отражает тот основной принцип, который, как мы увидим, красной нитью проходит через все свято-

6. "Правила Православной Церкви...", с.596.

отеческие писания и через все церковное искусство.

Пято-Шестым Собором отмечен конец догматической борьбы Церкви за правильное исповедание двух природ, Божественной и человеческой, в Лице Иисуса Христа. Это было время, когда "благочестие нами уже ясно проповедуется", как сказано в 1 правиле этого Собора. Отцы и Соборы этого христологического периода нашли точные и ясные догматические определения, чтобы выразить, поскольку человеческому слову это доступно, учение Церкви о Боговоплощении. Истина была явственно и во всеуслышание провозглашена. Однако этого было недостаточно. Еще долго пришлось защищать эту истину против тех, кто не принимал ее, несмотря на всю ясность соборных и святоотеческих определений. Надлежало не только *сказать* истину, но и *показать* ее, то есть в области изобразительного искусства выразить строгое и точное православное исповедание. Нужно было не найти компромиссное решение, которое удовлетворяло бы всех, а ясно проповедать истину — "очам всех представить ее совершение".

82 правилом Пято-Шестого Собора Церковь отвечает на современные ему нападки евреев на христианский образ, 100 правилом она устраняет следы эллинистического искусства. В ответ на нужды времени она дает определенную директиву: в образе надлежит показывать "славу Божества, которая становится и славой тела", как несколько позже сказал преподобный Иоанн Дамаскин[7]. В эпоху, центральным вопросом которой была христология, именно человеческий образ Христов, основа всей христианской иконографии, требовал такую догматическую формулировку, которая ликвидировала "еврейскую и языческую незрелость".

7. Слово на Преображение, гл. 12. P.G.96, 564.

Постановления Пято-Шестого Собора были подписаны императором, и после его имени было оставлено место для подписи Римского папы. Затем шли подписи Патриархов: Константинопольского (Павла), Александрийского (Петра), Иерусалимского (Анастасия) и Антиохийского (Георгия), и после них подписи 213 епископов или их представителей. Среди других была и подпись Василия — архиепископа Гортинского (на Крите), имевшего полномочия Римской Церкви для подписания постановлений Собора, были подписи и других западных епископов [8].

Тотчас по окончании Собора деяния его были посланы в Рим к папе Сергию для подписания. Однако папа подписать их отказался, отказался даже от предназначенного ему экземпляра соборных деяний. Он объявил постановления Собора недействительными и заявил, что предпочел бы смерть согласию с заблуждением. Этим "заблуждением" были, очевидно, определения Собора, касающиеся учений и церковной практики, в которых существовали расхождения между всей Церковью с одной стороны и Римом — с другой, как, например, обязательное безбрачие духовенства, пост в субботу, уже запрещенный Первым Вселенским Собором, изображение Спасителя в виде агнца и другие. Однако Римская Церковь признает Седьмой Вселенский Собор, ссылающийся на 82 правило Пято-Шестого Собора. Поэтому можно сказать, что подразумевается признание ею и этого правила. Папа святой Григорий II ссылается на него в своем послании Константинопольскому Патриарху святому Герману [9]. Папа Адриан I в

8. Теперь их правомочия оспариваются и даже просто отвергаются некоторыми западными учеными. Так, в "Истории Соборов" Хефеле-Леклерка (Париж, 1909, т.III, с. 577 [по-французски] читаем: "Правда, что житие Сергия и Либер понтификалис передает, что легаты папы Сергия, будучи обмануты императором, подписали. Но под этими папскими легатами следует понимать просто папских апокрисириев, проживавших в Константинополе, а не легатов, специально посланных для участия в Соборе".

9. Цит. Г.Острогорским там же, с.43.

письме к Патриарху святому Тарасию торжественно объявляет о своем признании правил Пято-Шестого Собора, так же как и в другом послании, написанном франкским епископам в защиту Седьмого Вселенского Собора. Папа Иоанн VIII, говоря о постановлениях Пято-Шестого Собора, ничего против них не возражает. Позже, папа Иннокентий III, приводя 82 правило, называет его постановлением Шестого Вселенского Собора. Но все это, однако, не было сознательным, принципиальным признанием, а лишь согласием некоторых отдельных пап, в то время как другие папы занимали позицию обратную. Так или иначе, на деле Запад не принял постановлений Пято-Шестого Собора.

Таким образом, Римская Церковь осталась в стороне от формулировки учения Церкви о христологической основе священного образа. Учение это поэтому не смогло обогатить западное священное искусство, которое и по сей день остается верным некоторым чисто символическим изображениям, в частности, Спасителя в виде агнца. Отказ от постановлений Пято-Шестого Собора в области церковного искусства получил впоследствии очень большое значение: этим Римская Церковь сама исключила себя из того процесса выработки догматического и духовного художественного языка, в котором участвовала вся остальная Церковь и в котором руководящая роль промыслом Божиим выпала на долю Константинопольской Церкви. Запад остался в стороне от этого процесса.

Православная же Церковь, наоборот, постоянно уточняла в направлении, указанном Пято-Шестым Собором, свое искусство, как в его содержании, так и в форме, создавая искусство, передающее в образах материального мира Откровение мира Божественного, дающее нам своего рода ключ, некоторый способ приближения к горнему миру, его созерцания, его понимания.

Нам представляется, что для западного Православия нашего времени особенно важно уяснить себе значение 82 правила Пято-Шестого Собора и осознать его, ибо правило это составляет теоретическую основу богослужебного искусства. Каково бы ни было впоследствии то направление, которое примет западное православное искусство, оно не сможет обойтись без основного руководства, впервые сформулированного в этом правиле: исторического реализма, сочетающегося с реализмом Божественного Откровения, выраженного посредством известных форм, соответствующих духовному опыту Церкви.

VI.

Предыконоборческий период

Древний мир воцерковлялся медленно и с большим трудом. Богатый своей сложной и совершенной культурой, он был подобен евангельскому богачу, которому труднее войти в Царствие Божие, чем верблюду пройти через игольное ухо. Искусство этого мира было наследием, из которого Церковь постоянно черпала и воцерковляла те элементы его, которые, как мы уже говорили, могли служить для выражения христианского Откровения. Естественно, что в этом процессе воцерковления в Церковь проникали и такие элементы этого искусства, которые воцерковиться не могли потому, что или не соответствовали, или просто противоречили самому смыслу христианского искусства. Но они влияли на него и налагали на него мирской отпечаток, вводили в церковное искусство плотскую чувственность и натуралистическую иллюзорность античного искусства, свойственные язычеству, но совершенно чуждые Православию. Церкви постоянно приходилось изживать эти элементы и бороться с ними. Эта борьба Церкви была не чем иным, как отражением в области искусства об-

щей ее борьбы за свою истину. В области богословской мысли всякая ересь есть плод невозможности постичь Божественное Откровение во всей его полноте и стремления сделать это Откровение в какой-то мере, каким-то образом более доступным, так сказать приблизить небо к земле; в области искусства было то же самое. Искусство мирское несло в Церковь элементы, снижавшие Откровение; оно стремилось сделать его более "доступным", более "понятным" с его точки зрения и тем самым искажало евангельское учение, отвращало его от его цели. Как мы увидим впоследствии, эти же самые элементы плотской чувственности и иллюзорности будут и позже проникать в церковное искусство под видом натурализма, идеализма и т.д., засорять его и приводить к засилию принципов мирского искусства в Церкви.

Иначе говоря, Церковь несет в мир образ Христа, образ обновленного через воплощение человека и мира, образ спасительный; мир же в свою очередь пытается внести в Церковь свой, мирской, образ, образ мира падшего, греховного, растленного и разлагающегося. Здесь можно применить слова блаженной памяти Патриарха Сергия, прекрасно поясняющего суть этого процесса, хотя и в другой области: "Враждебный Христу мир не только будет стремиться погасить светильник Христов всякими гонениями и другими внешними средствами. Мир сумеет проникнуть внутрь самого корабля Христова"[1], т.е. будет пытаться разрушить Церковь изнутри. Одним из путей проникновения мира в Церковь является искусство. В этой области "князь мира сего" всегда прибегает к одним и тем же средствам и аргументам: он внушает верующим, что искусство есть искусство и ничего более, что ценность его — в нем самом, что оно может своими собственными сред-

1. Патриарх Сергий и его духовное наследство. Изд. Московской Патриархии, 1947, с. 65.

ствами выразить и передать святыню, способами мирскими, более доступными, не требующими особых духовных усилий. И правда, гораздо легче изобразить Бога по образу и подобию падшего человека, чем сделать обратное: передать в изображении образ и подобие Божие в человеке.

В Византии влияние на христианский образ античного искусства бывало временами настолько сильно, что позволяет некоторым историкам говорить о "возрождениях" античности. Кроме того, в это время отношение к образу самих верующих, которое часто не было на должной высоте, давало людям, отрицательно настроенным к иконопочитанию, серьезное против него оружие. Нападки на христианский образ вне Церкви также способствовали развитию и укреплению иконоборческих течений внутри самой Церкви.

В VII веке заканчиваются догматические споры христологического характера. В течение первых семи столетий своей истории Церковь боролась за основную истину Боговоплощения, формулируя одну за другой стороны своего учения о Личности Богочеловека Иисуса Христа, давая миру максимально точные определения, отсекающие возможности неправильных толкований и пониманий. Но когда отдельные нападки на тот или иной аспект учения о Боговоплощении были отражены, когда Церковь восторжествовала над каждой отдельной ересью, тогда началось генеральное наступление на всю совокупность православного учения в целом. Рассматривая 82-е правило Пято-Шестого Собора, мы видели его историческую необходимость, ибо оно требовало выражения православного исповедания образа. Вскоре же после этого начинается открытая борьба против иконы. Появляется одна из самых страшных ересей, подтачивающая самые основы христианства, — иконоборчество VIII-IX веков.

Поводов к развитию и укреплению иконоборчества бы-

ло, как мы сказали, несколько. В первую очередь следует отметить те злоупотребления и непонимания, которые искажали почитание святых икон. Так, некоторые христиане, с усердием украшая храмы, полагали, что этого достаточно для спасения души, в чем их обличает св. Амфилохий Иконийский уже в IV веке. С другой стороны, почитание икон принимало иногда странные формы, похожие скорее на профанацию. В VII веке Астерий Амасийский говорит, что члены византийской аристократии носили торжественные одеяния, украшенные изображением святых [2]. В Александрии высокопоставленные лица, как мужчины, так и женщины, прогуливались по улицам в одеждах, также украшенных священными изображениями. Неумеренность иконопочитания проявлялась и в практике церковной жизни: например, иконы брались в качестве крестных отцов и матерей при крещении или поручителей при монашеском постриге. Бывали и случаи крайне странные: некоторые священники соскабливали краски с икон, примешивали их к Святым Дарам и причащали верующих, как будто Тело и Кровь Христовы еще нуждались в дополнении другой святыней. Другие священники совершали богослужения на иконе, заменявшей престол. Почитание икон верующими понималось иногда слишком буквально: почитали не столько изображенное лицо, сколько самый предмет. Это уже становилось похожим на магию и приближалось к упадочным формам язычества. Все это создавало большой соблазн для многих верующих, которые не были тверды в Православии, толкая некоторых из них к совершенному отказу от иконопочитания.

Параллельно всем этим искажениям в иконопочитании были основания для соблазна и в самих изображениях.

2. Васильев М.А. История Византийской империи. Париж, 1932, т.1, с.340 (по-французски).

Так, например, уже Блаженный Августин [3] в своем сочинении "О Троице" дает понять, что в его время некоторые художники изображали Христа произвольно, по собственному воображению, как это часто бывает и теперь. Некоторые изображения соблазняли верующих своей утонченной чувственностью, которая никак не вязалась с представлением о святости изображенного лица. Такого рода изображения ставили под сомнение святость самой иконы, а следовательно, и ее необходимость в Церкви. Более того: они давали иконоборцам весьма серьезное оружие против церковного искусства как такового. В их глазах искусство было не только неспособно отражать славу Божию и святых, красоту духовного мира, оно было чуть ли не кощунством, и наличие изображений в Церкви было уступкой язычеству. "Как даже осмеливаться, — говорили они, — посредством низкого эллинского искусства изображать Преславную Матерь Божию, в Которой вместилась полнота Божества, Высшую небес и Святейшую Херувим?" Или еще: "Как не стыдятся посредством языческого искусства изображать имеющих царствовать со Христом, сделаться сопрестольными Ему, судить вселенную и уподобиться образу славы Его, когда их, как говорят слова Священного Писания, не бе достоин весь мир?" [4]

Иконоборческие течения в самой Церкви имели сильную поддержку и вне ее. Из Деяний Седьмого Вселенского Собора мы узнаем, что уже в VI веке Анастасию Синайскому пришлось защищать иконы от неизвестных нам врагов, оскорблявших их. Также в VI веке св. Симеон Столпник в послании к императору Юстину II говорит о самарянах, осквернявших иконы Спасителя и Божией Матери. В VII веке Леонтий, епископ Неапольский (Кипр),

3. О Троице, кн. VIII, гл.IV, параграф 7, P.G. 42, 951-952.

4. Деяния Вселенских Соборов, т.7, 6-е Деяние Седьмого Вселенского Собора, с. 496.

написал сочинение, защищая православных против обвинения в идолопоклонстве на основании ветхозаветного запрета [5]. Это же обвинение опровергается в VII веке Иоанном, епископом Солунским. Еще и в VIII столетии в Аравии, т.е. в стране мусульманской, епископ Бострийский Стефан, в своем труде против иудеев, опровергал их аргументы против почитания икон [6].

Среди разнообразных проявлений иконоборчества большую роль сыграло магометанство. В VII веке началось нашествие арабов-мусульман, которые покорили Сирию и Палестину и, пройдя через Малую Азию, в 717 г. осадили Константинополь. В 718 г. они были отброшены императором Львом VIII Исавром. В начале своего господства арабы в общем проявляли в занятых ими областях терпимость в отношении христианских изображений. Иудеи же в эпоху появления ислама снова строго держались ветхозаветного запрета образа и уже не только не расписывали свои синагоги изображениями, как в первые века христианства, но, наоборот, уничтожали эти изображения. Синагоги Айн-Дук и Бет-Алфа хранят следы этих разрушений.

В 723 г. халиф Иезид внезапно дал приказ уничтожить иконы во всех христианских храмах подвластных ему стран. После этого мусульмане стали преследовать иконы и их почитание. Однако следует сказать, что преследования их, по-видимому, не носили характера последовательного и систематического.

Наряду с магометанством и иудейством лагерь иконоборцев насчитывал в своих рядах и некоторые христианские секты, более или менее зараженные докетизмом [7],

5. P.G. 93, 1597—1609 и Манси XIII, 45.

6. Цит.св. Иоанном Дамаскиным. См.: P.G. 94, 1, 1375.

7. Наилучшими из современных исследований об иконоборческом периоде являются труды Г.Острогорского: Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. Breslau, 1929; А.Грабара: L'iconoclasme byzantin. Paris, 1957.

т.е. учением, согласно которому воплощение Бога было не вполне реальным, призрачным. Таковы были павликиане и некоторые монофизитские секты [8]. На Седьмом Вселенском Соборе св. Патриарх Тарасий сказал, что иконоборцы вдохновлялись иудеями, сарацинами, самарянами и двумя монофизитскими сектами: фантазиастами и теопасхитами [9].

Однако не следует думать, что иконоборчество является чисто восточной ересью; оно проявлялось и на Западе. Но в церковном отношении Запад в то время был “провинцией”, и судьбы Церкви решались в восточной части империи. Именно там иконоборческая ересь и достигла особой силы, там же и ответ на нее Церкви был наиболее исчерпывающим и глубоким. На Западе же иконоборчество не имело организованной формы, а проявлялось лишь в отдельных случаях, как до начала византийского иконоборчества, так и после победы над ним. Один из наиболее характерных примеров его раннего проявления относится к концу VI века. В 598 или 599 г. марсельский епископ Серенус приказал убрать из храмов все иконы и уничтожить их под тем предлогом, что народ воздавал им неподобающее поклонение. Римский папа, св. Григорий Великий,

8. Монофизиты в большинстве своем не были противниками икон и имеют их в своем церковном обиходе и до сего дня. Ариане не почитали ни святых, ни их мощей, ни икон. Несториане в большинстве иконы почитали. Остатки этой ереси, которая в XIV веке сильно пострадала от войн Тамерлана, в настоящее время утеряли иконопочитание под влиянием магометанства, но продолжают почитать Святой Крест. Что касается павликиан, то эта секта носит дуалистический, манихейский характер. В их глазах материальный мир презренен, как созданный низшим и злым божеством, и Спаситель не воспринял подлинно материального тела, а потому совершенно неизобразим. В X веке по приказу императора Иоанна Цимицеса павликиане были переселены на западные границы империи. Их дуалистическое и фанатически иконоборческое учение распространилось таким образом в южной Европе и произвело обширное движение, приверженцы которого, в зависимости от стран, в которых оно распространялось, назывались богомилами, патарами, катарами или альбигойцами.

9. Деяние 5-е, Манси, XIII, 157 D.

похвалил ту ревность, с которой Серенус восстал против поклонения иконам, но осудил его за их уничтожение. “Не следовало все же уничтожать иконы, — пишет он. — Они выставляются в храмах, дабы неграмотные, смотря на стены, могли читать то, чего они не могут читать в книгах. Тебе, брат, надлежало сохранить иконы, но не допускать народ до поклонения им” [10]. Получив послание папы, Серенус сделал вид, что не верит в его подлинность. Тогда в 600 г. св. Григорий снова написал ему, требуя успокоить волнения, вызванные его поступком, снова поместить иконы в храмах и разъяснить народу, как их следует почитать. “Мы хвалим тебя, — добавляет папа, — за то, что ты запретил поклоняться иконам, но запрещаем тебе их уничтожать. Следует различать между поклонением иконе и научением посредством иконы тому, чему в истории следует поклоняться. То, чем является Писание для грамотного, то — икона для неграмотного. Посредством нее даже необразованные люди видят, чему они должны последовать; она — чтение неграмотных. Посему икона заменяет чтение, особенно для иностранцев” [11].

Но такого рода отдельные проявления иконоборчества на Западе не имели тех глубоких корней, которые имело иконоборчество восточное, а потому не имели и тех же последствий.

10. Кн. IX, Посл. CV. P.L. 77, 1027-1028.
11. Кн. XI, Посл. XIII. P.L. 77,1128-1130.

VII.

Краткая история иконоборческого периода

Интерес к византийскому иконоборчеству появился на Западе в период Реформации, в XVI—XVII веках, когда и здесь началась борьба из-за почитания изображений. Начиная с этого времени и до сих пор иконоборчеству посвящается множество научных трудов, в которых оно рассматривается с самых разных точек зрения [1]. На причины, побудившие императоров-иконоборцев упразднить иконопочитание, в науке существует очень много различных мнений: одни видят причины и религиозные, и политические, другие в преследовании икон видят лишь предлог и основное значение придают причинам политическим, социальным и экономическим. "Для современного наблюдателя, — пишет Г.Острогорский, — проблемы иконоборчества оказались настолько непроницаемыми, и самый тот факт, что в течение целого столетия шла борьба не на живот, а на

1. См. Сюзюмов М. Историография иконоборчества. //Византийский временник. 1963, XXII, с. 199-226.

смерть из-за вопросов религиозного культа, оказался настолько непонятным, что вопреки всем свидетельствам источников иконоборчество было истолковано как социально-реформистское движение. Там, где материалы источников противоречили этому истолкованию, они отвергались с совершенным презрением. Там, где не оказывалось нужных элементов для этой конструкции, они измышлялись" [2]. Иначе говоря, все эти теории представляют собою не что иное, как научные гипотезы, обусловленные либо вероучебными или идеологическими предпосылками [3],

2.Острогорский Г. Über die vermeintliche Reformtätigkeit der Isaurer //Byzantinische Zeitschrift 30, 1929-1930, p. 394-395. Согласно некоторым историкам, Лев III решил упразднить почитание икон, чтобы устранить одно из главных препятствий, мешавших объединению христиан, иудеев и магометан, и таким образом облегчить их подчинение империи; другие считают, что он хотел освободить народ от влияния Церкви, которая пользовалась иконами как могучим средством подчинения. Некоторые полагают, что император хотел отобрать у духовенства дело просвещения (см.: Васильев А. История Византийской империи. Париж, 1932, т. 1, с. 384-385 [по-французски]) или что большое количество необычайно богатых монастырей, которыми обладала Церковь, было невыгодным для государства. Множество людей, уходивших в монастыри, было потеряно для земледелия, для армии и для государственной гражданской службы (см. Diehl Ch. Histoire de l'Empire byzantin. Paris, 1934, p. 71). Достаточно напомнить, что количество монахов в Византийской империи исчислялось в то время цифрой около 100 000. Для сравнения укажем, что в России в начале настоящего столетия было всего 40 000 монахов и монахинь при общей цифре населения, значительно превосходящей население Византийской империи (см. Васильев А. Указ.соч., с. 340).

3. Характерно в этом отношении представление иконоборчества как борьбы по существу против монашества. Как это ни странно, подобные утверждения повторяются еще и в наши дни. Так, "одним из главных орудий императорского правительства в борьбе за неограниченную власть являлось иконоборчество, направленное против монастырей..." (Домбровский О.И. Фрески средневекового Крыма. Киев, 1966, с.14). Однако в документах мы находим лишь несколько личных нападок на монахов — защитников икон (существовали и иконоборческие монастыри. См. Дворник Ф. Le schisme de Photius. Paris, 1950, p. 113, note 72). Если бы центральной проблемой было монашество, а иконы только предлогом, то вся сила полемики и была бы направлена на защиту монашества. Но ничего подобного в письменных источниках иконоборческого периода мы не видим. Не только исторические, но и специально богословские писания не содержат ничего ни за, ни против монашества как такового; мы не находим здесь ничего, что можно было бы сравнить с тем, что существует в отношении икон и их почитания.

либо личными симпатиями авторов. Вероучебные вопросы были, несомненно, так или иначе связаны в Византии с вопросами политическими и социальными, игравшими в борьбе известную роль [4]. Некоторые из них могли быть в известной связи с иконоборчеством, другие лишь совпадали с ним по времени. Но суть дела не в этом. Когда мы в суждении об иконоборческом периоде переходим от гипотез к документам и фактам, то видим, что все они носят характер чисто вероисповедный. Это писания апологетов той и другой стороны, Деяния Соборов и их постановления.

Иконоборчество существовало задолго до того, как государственная власть открыто встала на его сторону. Оно продолжало существовать и после того, как власть уже не только отказалась от него, но заняла по отношению к нему враждебную позицию. Более того, иконоборчество с теми же вероучебными предпосылками несколько раз повторялось в истории разных стран. Продолжает оно существовать и в наше время, и притом без малейшей связи с какой-либо политической властью.

В православном мире открытое иконоборчество началось по инициативе государственной власти. В 726 г. император Лев III Исавр, под влиянием настроенных иконоборчески епископов Малой Азии, которые перед тем побывали в столице, открыто выступил против почитания святых икон. По принятому до сих пор в науке мнению, им были изданы два соответствующих указа: первый — в 726 г., единодушно принятый византийским сенатом, и второй — в 730 г. Ни первый, ни второй указы до нас не дошли, и некоторые ученые, как, например, Г.Остро-

4. Флоровский Г. Византийские Отцы V—VIII веков. Париж, 1933; см. также: Ориген, Евсевий и иконоборческий спор //Church History, vol. XIX, № 2, 1950, p. 5. Так, даже монотеизм являлся "политической проблемой", а "цезарепапизм византийских императоров-иконоборцев был также своего рода богословским учением" (там же).

горский [5], утверждают, что гипотеза двух указов ошибочна, что указ был только один, в 730 г., четыре же предшествовавших года прошли в попытках императора склонить к иконоборчеству Патриарха, св. Германа, и Римского папу, св. Григория II. Но существа дела это не меняет. Как бы то ни было, св. Герман (715-730) категорически отказался подписать императорский указ. Он заявил императору, что не потерпит никакого изменения в вероучении без Вселенского Собора. Поэтому Патриарху пришлось претерпеть всевозможные унижения, он был низложен, сослан и заменен иконоборцем Анастасием (730-753). Поэтому указ, изданный в 730 г., был подписан не только императором, но и Патриархом. Иначе говоря, он исходил не только от светской власти, но и от иерархии Константинопольской Церкви. После этого указа иконы начали уничтожаться повсюду.

Первым актом иконоборчества было уничтожение чудотворного образа Спасителя над входом в императорский дворец. Уничтожение это вызвало народное волнение, и чиновник, посланный императором, чтобы разбить икону, был убит народом. Император жестоко отомстил за это убийство, и защитники образа были первыми жертвами иконоборцев. Началась жесточайшая борьба, запечатленная кровью мучеников и исповедников. Православные епископы низвергались и ссылались, миряне преследовались и часто подвергались пыткам и смерти. Борьба эта продолжалась в общей сложности более 100 лет и разделяется на два периода. Первый — от 730 до 787 г., когда при императрице Ирине состоялся Седьмой Вселенский Собор, восстановивший иконопочитание и явивший догмат этого почитания.

5. Острогорский Г. Начало иконоборческого спора //Mélanges CH. Diehl, vol. 1. Paris, 1930, p. 235-255; и его же: История Византийского государства. Париж, 1956, с. 191-192. (То и другое по-французски.)

10. Седьмой Вселенский Собор (прорись)

Выступление против иконопочитания было по существу грубым вмешательством государственной власти во внутренние дела Церкви, в ее богослужебную и вероучебную жизнь. Лично Лев Исавр был человеком деспотическим и грубым. Он принуждал к крещению евреев и монтанистов, которые иногда предпочитали самоубийство. Для иконоборцев власть государства над Церковью, цезарепапизм, была принципом нормальной жизни: "Я царь и первосвященник", — писал Лев Исавр Римскому папе, св. Григорию II [6]. В ответ на эту установку св. Иоанн Дамаскин, в своем втором Слове в защиту святых икон, высказывает позицию Православной Церкви: "Это, братие, разбойническое нападение [...]. Мы покорны тебе, царь, в делах, касающихся жизни, в делах века сего, в податях, пошлинах и т.д., в том, в чем вверено тебе управление нашими земными делами; в церковном же устройстве мы имеем пастырей, глаголавших нам слово и установивших церковное законоположение" [7].

Исповедники Православия с самого начала встали на четкую и бескомпромиссную позицию. Так, священномученик св. Патриарх Герман написал епископам-иконоборцам три догматических послания еще до открытого выступления Льва Исавра. Он предпочел унижение и ссылку ереси. Сразу после императорского указа преподобный Иоанн Дамаскин написал свое первое Слово в защиту святых икон. Слово это, так же как и два другие, за ним последовавшие, представляет собою не только ответ на теоретическую установку иконоборчества, но очень полное и систематическое богословское изложение православного учения об образе.

В начале иконоборчества на Римском престоле был св. папа Григорий II. Как и Патриарх Герман, он отказался

6. Манси 12, 975.
7. Гл. XII. P.G. 94,1, 1997.

подчиниться императору и созвал в 727 г. в Риме Собор, подтвердивший почитание икон на основании существования в Ветхом Завете скинии и особенно изображений херувимов. Большая часть Италии восстала, и восставшие заявили, что посадят на Константинопольский престол другого императора. Св. Григорий II написал Патриарху и императору послания, которые были прочитаны позже на Седьмом Вселенском Соборе. Его преемник, Григорий III (родом сирийский грек) созвал в 731 г. новый Собор в Риме, который постановил лишать причастия и отлучать от церковного общения осквернителей икон. "В будущем всякий, кто будет изымать, уничтожать, бесчестить или оскорблять иконы Господа, Его Святой Матери, чистой и славной Девы, или Апостолов [...], не сможет получать Тело и Кровь Господни и будет исключен из Церкви" [8]. Григорий III с большой ревностью расписывал храмы и заказывал иконы. Чтобы почтить поруганных святых, он установил в Риме, в капелле св. Петра, празднование дня всех святых, которое в то время было лишь местным праздником.

Борьба как против, так и за почитание икон, охватившая и Запад, и Восток, концентрировалась, как мы уже говорили, главным образом в Церкви Константинопольской. Восточные Патриархи находились в то время под мусульманским владычеством, и им не пришлось испытать тех систематических и жестоких преследований, которым подвергались православные в Византийской империи.

В первый период иконоборчество достигло своего апогея при сыне Льва III, императоре Константине Копрониме (741-775) [9]. Он был еще более яростным противни-

8. Хефепе. История Соборов. Париж, 1910, т.III, ч. 2-я, с.677 (по-французски).
9. В начале его царствования был краткий период в 16 месяцев, когда узурпатором Артавастом иконопочитание было восстановлено

ком икон, чем его отец, и три Патриарха, сменившиеся при нем на Константинопольском престоле, были в совершенном его подчинении. Первые десять лет его царствования были относительно спокойными, так как он был занят политической борьбой. Однако затем преследования православных разразились с такой силой и жестокостью, что их приравнивают к гонениям Диоклетиана. Константин написал трактат, в котором изложил идеологию иконоборчества, и затем, в 754 г., созвал иконоборческий собор. Ни трактат императора, ни деяния собора до нас не дошли, так как были уничтожены. Однако мы знаем и содержание трактата, который широко цитируется св. Патриархом Никифором в полемическом против него сочинении, и вероисповедание иконоборческого собора, которое целиком вошло в полемическую часть Деяний Седьмого Вселенского Собора. Трактат Константина написан в очень резкой форме и выражает крайнюю позицию иконоборчества, отвергая также и почитание Божией Матери и святых. Позже Константин издал указ, отменявший и само наименование "Божия Матерь" и воспрещавший употребление слов "святой", "святая". Воспрещалось и слишком частое посещение церкви, и безбрачие. Свой трактат император написал непосредственно перед иконоборческим собором, которому предшествовала умелая подготовка. Собор, под председательством епископа Ефесского Феодосия [10], открылся 10 февраля 754 г. в Иерее и закончился 8 августа в константинопольской Влахернской церкви. В нем участвовало 388 епископов-иконоборцев, что представляет собой довольно внушительное количество. Одни из них заменили свергнутых православных епископов, для других были со-

10. Патриарх Анастасий умер в 753 г., преемник же его, Константин, был назначен императором и представлен Собору лишь на заключительной сессии последнего. См. Острогорский Г. История... с. 201-202.

зданы новые кафедры [11]. Собор постановил, что всякий почитающий, пишущий или хранящий у себя иконы, если он клирик, будет извержен, если же он мирянин или монах, то будет предан анафеме. Виновные предавались гражданскому суду, и таким образом вопросы веры подчинялись юрисдикции светских властей [12]. По окончании собора были преданы анафеме все почитатели икон, защитники и исповедники Православия, св. Патриарх Герман, преподобный Иоанн Дамаскин и св. Георгий Кипрский [13]. От верующего народа требовалась присяга в иконоборчестве, и преследование иконопочитания после собора стало особенно жестоким.

И тем не менее верующий народ не дал себя обмануть и не отказался от почитания икон. Он знал и чувствовал, что Церковь может принять и чего она принять не может. Во главе этого верующего православного народа стояло монашество, "идолопоклонники и почитатели тьмы", как называл их Константин Копроним. На них и обрушились преследования с особенной силой. Им разбивали голову, положив ее на икону, топили, зашив в мешках, заставляли преступать свои монашеские обеты, иконописцам жгли руки... Монахи массами эмигрировали в Италию, Кипр, Сирию и Палестину [14]. Среди них было много иконописцев, и поэтому эпоха иконоборчества оказалась для Рима временем наибольшего расцвета церковного искусства. В течение царствования Константина Копронима все папы, сменившиеся на римском престоле (Захария, Стефан II,

11. Деление на "деятельное меньшинство" (иконоборцы) и "пассивное большинство", которое делает протоиерей А. Шмеман (Исторический путь Православия. Нью-Йорк, 1954, с.250), не соответствует исторической обстановке, так как фактически православные иконопочитатели на Соборе представлены не были. См. Острогорский Г. Указ.соч., с.200.

12. См. Васильев А. Указ.соч., с.345.

13. Манси XIII, 356.

14. См. Андреев. Герман и Тарасий. Константинопольские Патриархи. Сергиев Посад. 1907, с.79.

Павел I, Стефан III и Адриан I) твердо держались Православия и продолжали дело своих предшественников, расписывая храмы с помощью монахов, эмигрировавших из восточной части империи [15].

После смерти Копронима преследования ослабели. Его сын, Лев IV, был иконоборцем умеренным и довольно равнодушным. После его смерти в 780 г. на трон вступила его вдова Ирина и ее малолетний сын Константин. Будучи православной, никогда не поступавшейся почитанием икон, Ирина сразу же стала подготовлять восстановление Православия. Кандидатом на патриарший престол был Тарасий (784-806), но он категорически отказывался быть Патриархом, пока не восстановлено иконопочитание. Под его влиянием императрица начала подготовку Вселенского Собора. Когда же Собор этот был созван в Константинополе, возмутившиеся по наущению епископов-иконоборцев войска прервали его работу и воспрепятствовали Собору. Однако несколько позже, когда эти войска были заменены другими, Ирина возобновила свою попытку, и Собор был созван в Никее в 787 г. В нем участвовало 350 епископов и большое число монахов. Императорский указ и вступительная речь Патриарха Тарасия гарантировали свободный обмен мнений, и еретики приглашались высказать свое учение. В ответ на него, со стороны православных, диакон пункт за пунктом читал опровержения. Собор установил почитание икон и мощей и принял ряд мер по восстановлению нормальной жизни в Церкви.

Однако православное учение о церковном образе не было воспринято его противниками. Как это часто быва-

15. В это время был, например, расписан храм св. Марии Антиквы. Во второй половине иконоборчества был перестроен собор св. Марка, построены и украшены мозаиками храмы св. Марии в Домникв, св. Пракседы и св. Цецилии.

ло в истории Церкви, и до, и после иконоборчества не все захотели или смогли принять торжественно провозглашенную истину. Мир длился 27 лет. За ним последовал второй иконоборческий период.

После императрицы Ирины царствовал Никифор I, который, будучи православным, не был, однако, особенно ревностным и ничего не предпринимал ни за, ни против почитания икон. Но преемник его, Лев V Армянин (813-820), считая, что императоры-иконоборцы были счастливее и в политике, и в войне, чем императоры православные, решил возвратиться к иконоборчеству. Он заказал Иоанну Грамматику, идеологу иконоборческого возрождения[16], трактат в пользу иконоборчества, использующий постановления иконоборческого собора. Таким образом, постановления эти, на которые со стороны православных уже был дан исчерпывающий ответ, снова были пущены в дело, чтобы служить политическим целям императора, и вторая волна иконоборчества, как и первая, была насилием государственной власти над Церковью в ее внутренней жизни. Однако император не имел уже в епископате той опоры, которую имел Константин Копроним. Когда Иоанн Грамматик закончил свой труд в 814 г., император стал пытаться убедить Патриарха, св. Никифора I (810-815) пойти на компромисс и, не уничтожая самих икон, запретить только их почитание. Император не угрожал; он настоятельно просил пойти на уступки иконоборчеству во имя мира в Церкви. Однако Патриарх наотрез отказался от каких-либо компромиссов. Принимавший участие в обсуждении этого вопроса с 270 монахами, преподобный Феодор Студит заявил императору, что не его дело вмешиваться во внутренние дела Церкви. Когда мирные переговоры не привели ни к какому результату, император прибег к преследованиям. Патриарх был сначала ограничен в

16. Острогорский Г. История... с. 231.

своих правах, затем в 815 г. смещен, сослан и заменен иконоборцем Феодотом V (815-821). В том же году был созван новый иконоборческий собор в Константинополе, в храме святой Софии под председательством Патриарха Феодота. Однако собор этот уже не был столь многочисленным, как первый, и далеко не имел такого же значения. Вообще в этот второй период иконоборчество уже в значительной степени потеряло свою жизненную силу. Иконоборцам уже нечего было сказать нового, и они ограничивались повторением все тех же аргументов, уже давно опровергнутых православными [17]. Собор на этот раз подчеркнул, что иконы считать идолами нельзя [18]. Он тем не менее предписал их уничтожать и, если в учении иконоборцев уже не было ничего нового и положительного, то зато преследования православных были крайне жестокими и по силе своей не уступали преследованиям Константина Копронима. Снова подвергались пыткам православные верующие, преследовалось монашество, уничтожались иконы, книги и церковные сосуды с изображениями. Иконоборчество преподавалось в школах и излагалось в учебниках [19].

Когда в 821 г. на престол вступил император Михаил II, в положении произошло новое изменение. Он хотя и был иконоборцем, но умеренным, вернул из ссылок и тюрем сосланных и заключенных за иконопочитание. Его царствование было затишьем. Но положение изменилось при сыне Михаила, императоре Феофиле. В 837 г. Иоанн

17. Учение, провозглашенное Вторым иконоборческим собором, известно из письма императора Михаила к Людовику Благочестивому (Манси XIV, 422), из опровержений преподобного Феодора Студита и особенно из ответа на него св. Патриарха Никифора, который широко его цитирует.

18. Острогорский Г. Studien zur Geschichte des Byzantinischen Bilderstreites, p.51; История..., с. 232.

19. Так, великий исповедник Православия преподобный Феодор Студит переводился из одной тюрьмы в другую, терпя поругания и мучения. Его избивали до того, что тело его гнило, и ученик его, св. Николай, был вынужден ножом отрезать сгнившие куски.

Грамматик вступил на патриарший престол, и преследования возобновились. Это была последняя вспышка иконоборчества [20].

Император Феофил умер в январе 842 г. За малолетством его сына, Михаила III, вдова Феофила, императрица Феодора, стала регентшей. Она была православной, и в ее царствование почитание икон было окончательно восстановлено. В Константинополе собрался Собор в 842 г., при Патриархе св. Мефодии (842-846). Он подтвердил догмат иконопочитания Седьмого Вселенского Собора, анафематствовал иконоборцев и в марте 843 г. установил празднование Торжества Православия в первое воскресение Великого Поста с воздвижением икон во всех церквах.

Следует отметить, что иконоборцы отнюдь не были врагами искусства как такового; наоборот, они его поощряли. Преследовались исключительно изображения Спасителя, Богоматери и святых. В этом смысле можно сопоставить иконоборчество VIII-IX веков с протестантизмом, с той лишь разницей, что иконоборцы не оставляли пустыми стены своих храмов. Они всячески их украшали жанровыми сценами, пейзажами, изображениями животных и т.д. Большую роль играли орнаментально-декоративные формы. Иконоборческое искусство было и возвращением к эллинистическим источникам, и заимствованием из магометанского Востока. В частности, император Феофил очень увлекался строительством и покровительствовал монументальному искусству. Он построил дворец по образцу дворцов Багдада, украсив его стены инкрустациями, мозаикой и живописью, изображавшей щиты, оружие, всевозмож-

20. В это время пострадал, например, св. иконописец Лазарь. Будучи жестоко избит, с сожженными руками, он прямо с места пытки дотащился до храма св. Иоанна Предтечи и начал писать его икону. Ученые братья монахи Феодор и Феофан, выступившие по поручению Патриарха Иерусалимского в защиту иконопочитания, были многократно и жестоко биты, и на лицах их была вырезана издевательская иконоборческая надпись, почему и именуются они: св. Феодор и Феофан Начертанные.

ных животных, деревья и цветы. В том же духе он украшал и церкви [21]. Если он уничтожал иконы, то лишь для того, чтобы заменить их изображениями зверей и птиц. Примером ему служил Константин Копроним, по приказанию которого во Влахернском храме был уничтожен цикл изображений на евангельские темы и заменен "цветами, различными птицами и другими животными, окруженными растительными побегами, среди которых копошились журавли, вороны и павлины". Императора упрекали в том, что он такими росписями превратил храм в "фруктовый сад и птичник" [22]. На месте фрески, изображавшей Шестой Вселенский Собор, Константин поместил портрет своего любимого гонщика.

На Западе в течение второго иконоборческого периода Римские папы Пасхалий I и Григорий IV продолжали защищать и распространять иконы. В 835 г., т.е. во время преследований императора Феофила, Григорий IV постановил, чтобы празднование всех святых, установленное Григорием III, праздновалось 1 ноября, и притом всем христианским миром. Вообще можно сказать, что жестокость и преследования иконоборцев вызвали на Западе, не только в Риме, но и в других странах, как, например, во Франции, особенно сильное почитание святых и их мощей. Именно в эпоху иконоборчества мощи многих святых были перевезены во Францию (например, мощи св.Вита в 751 г., св. Севастиана в 826, св. Елены в 840) [23].

Римская Церковь, как мы видим, не поддалась искушению иконоборчества. Наоборот, она пребыла твердой в почитании икон, святых и их мощей.

21. Грабар А. Византийское иконоборчество. С. 169, 170 и 171.

22. Diehl Ch. Manuel d'Art byzantin, t. I, Paris, 1925, p. 365-366.

23. На Западе иконоборчество имело также и другие последствия, но уже чисто политического характера: когда ломбарды угрожали Риму, папа, не желая обращаться за помощью к византийскому императору-иконоборцу, обратился к Пепину Короткому, который спас Рим от варваров, создал в 756 г. папское государство и сделал папу светским государем.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

VIII.

Иконоборческое учение и ответ на него Церкви

Значение иконоборческой идеологии далеко не ограничивается пределами того отрезка истории, который называется иконоборческим периодом. Под разными видами иконоборчество существовало, как мы видели, и существует постоянно. Достаточно вспомнить альбигойцев в средневековой Франции, жидовствующих в России XV века и, наконец, протестантство. Поэтому ответ, данный на него Церковью в VIII-IX столетиях, и по сей день сохраняет все свое значение.

С точки зрения вероучебной, которая является единственной решающей, иконоборчество есть явление весьма сложное и как ересь до сих пор недостаточно изученное. Уже неоднократно отмечалось [1], что в вопросе, противопоставлявшем в VIII-IX веках православных и еретиков, общей основой была христология. Однако в иконоборче-

1. Из новейших исследований назовем труд Хр. фон Шенборна "Икона Христова. Ее богословское обоснование" (Фрейбург, 1976 [по-французски]).

стве было несколько различных течений.

Вначале позиции иконоборцев были крайне примитивными: они упрекали православных приблизительно в том же, в чем их упрекают и в наше время некоторые протестанты: исходя из ветхозаветного запрета образа, они обвиняли их в идолопоклонстве камням, доскам, стенам и т.д. Однако вскоре в иконоборчестве наметилось два основных течения.

Сторонники первого требовали полного уничтожения священных изображений, начиная с иконы Христовой; некоторые из них отрицали и почитание мощей, а наиболее нетерпимые доходили до отрицания почитания Богоматери и святых. Это течение особенно интересно, так как по самой своей крайности оно было более последовательным и показательным: по нему можно судить, к чему вело отрицание икон и весь комплекс связанных с ним заблуждений. Параллельно с этим течением было и другое, более терпимое, имевшее, как и первое, несколько разных оттенков. Его сторонники допускали изображения в Церкви, но не были согласны в том, каково должно быть отношение верующих к этим изображениям. Одни считали, что почитать иконы нельзя совсем, другие признавали икону Спасителя, но отрицали иконы Богоматери и святых, третьи утверждали, что Спасителя можно изображать только до Его воскресения, после же него Он неизобразим.

При первых же проявлениях катастрофы апологеты Православия становятся на твердую догматическую позицию, обосновывая существование иконы доказательствами христологического порядка. Ставши на эту позицию, они крепко держались ее в продолжение всей борьбы. Однако “в науке распространилось каким-то образом мнение, что в эпоху, предшествовавшую иконоборческому собору 754 г., доказательства христологического порядка

иконопочитателями вообще не применялись, — говорит Г. Острогорский, — и что лишь усиленное привлечение этим собором подобных доказательств в свою пользу заставило и православную партию к ним прибегнуть. Если бы это действительно было так, то есть если бы христологические аргументы были привлечены иконопочитателями только в ответ на пущенные в ход аналогичные методы противника, то, очевидно, мы бы здесь имели дело не более как с приемом схоластической диалектики и об основоположной роли христологической проблемы в борьбе за иконы не могло бы быть и речи. Однако это не так. Мы утверждаем, что вопрос об иконах был связан их апологетами с христологией с самого начала, тогда, когда еще противник не подавал к тому никаких внешних поводов" [2]. Приведя в доказательства этому свидетельства из писаний апологетов Православной Церкви этого периода (св. Патриарх Герман, преподобный Иоанн Дамаскин, папа св. Григорий II и св. Георгий Кипрский), Г. Острогорский заключает: "...Не видно из исторических источников, чтобы в первый период борьбы иконоборцы обвиняли иконопочитателей в чем-либо кроме идолопоклонства. Таким образом, больше уже оснований, несомненно, имело утверждение, что христологические рассуждения иконоборческого Собора явились лишь вынужденным ответом на доводы православной партии, а никак не наоборот; во всяком случае, такое утверждение не противоречило бы так явно всем историческим данным, как противоречит им так часто встречающееся обратное утверждение" [3].

Как мы уже знаем, учение Церкви и христологическое обоснование образа было выражено Пято-Шестым Собо-

2. Острогорский Г. Соединение вопроса о святых иконах с христологической догматикой православных апологетов раннего периода иконоборчества //Семинариум Кондаковианум. Прага, 1927, с.36.
3. Там же, с. 44, примеч.

ром еще до начала иконоборчества. Также до его начала, в конце VII века пользуется христологическим обоснованием икон архиепископ Солунский Иоанн в полемике против язычников и иудеев. Воплощением обосновывает существование иконы также и святой Патриарх Герман в трех посланиях к епископам-иконоборцам — Фоме Клавдиопольскому, Иоанну Синадскому и Константину Наколейскому [4]. Послания эти написаны до открытого выступления императора Льва III против иконопочитания. 82 правило Пято-Шестого Собора лежит в основе аргументации православных, и святой Патриарх Герман почти буквально повторяет его в христологической части своего труда “О ересях и Соборах” [5].

С первых шагов иконоборчества православные поняли опасность, которую оно представляло для основного догмата христианства. Если самый факт существования иконы основан на воплощении второго Лица Святой Троицы, то и наоборот — реальность воплощения подтверждается и доказывается иконой. Другими словами, икона является ручательством истинности, а не призрачности воплощения. Поэтому отрицание иконы в глазах Церкви было равносильно отрицанию самого Боговоплощения, отрицанию всего дела нашего спасения. Таким образом, защищая икону, Церковь защищала не только ее вероучительную роль или эстетическое значение, но самую основу христианской веры, догмат воплощения Бога. Этим и объясняется упорство православных в защите иконы, их непримиримость и готовность на любые жертвы.

Поэтому аргументация иконоборцев, обвинявших православных в идолопоклонстве и нарушении ветхозаветного запрета, натолкнулась с первых же шагов на ясно формулированное и развитое богословие и оказалась явно

4. P.G. 98, 164-193, 156-161, 161-164.
5. P.G. 98, 80 A.

недостаточной. Именно перед лицом твердой и четкой установки православных понадобилось обоснование иконоборчества, обоснование догматического, богословского характера, и иконоборчество нашло теоретика, создателя своей идеологии в лице императора Константина V Копронима. Считаясь с православной аргументацией и отвечая на нее, Константин составил трактат, содержание которого раскрывает всю пропасть, разделяющую Православие и иконоборчество. Это произведение императора, выражающее его точку зрения на само понятие иконы, излагалось на иконоборческом соборе 754 г. Собор вынужден был многое в нем сгладить. Так, например, он не отказался от почитания Богоматери и святых, и Константин добился его упразднения позже. Были в трактате и некоторые выражения настолько грубо монофизитские, что собор должен был их изменить, и, чтобы оправдать иконоборчество от обвинения в монофизитстве, он, как мы увидим, обвинил в нем православных. На соборе этом не были представлены ни Восточные Патриархи, ни Римский папа. Заседания его закончились торжественным выходом всех его участников на площадь, чтением перед народом иконоборческого исповедания веры и анафематствованием главных исповедников Православия. Это исповедание веры, после краткого вступления, начинается с перечисления шести предшествовавших Вселенских Соборов и осужденных ими ересей и с утверждения, что собор 754 г. присоединяется к прежним и является совершенно православным. Затем утверждается, что почитание икон произошло от идолопоклонства, внушенного диаволом и опровергаемого Священным Писанием Ветхого и Нового Завета. Затем исповедание переходит к аргументации и приводит сперва аргументы богословские, затем аргументы от Писаний и наконец аргументы святоотеческие.

Остановимся вкратце на общих чертах аргументации

иконоборцев и прежде всего на самом понятии иконы, как оно представлялось иконоборческому мышлению. Что такое икона в представлении иконоборцев? Какова ее природа? Что имеет она общего с изображенным на ней лицом и чем от него отличается? Ибо именно в самом определении понятия *икона* и заключается основное различие между борющимися сторонами, так как в представлении иконоборцев оно преломлялось совершенно иначе, чем в представлении православных иконопочитателей.

Иконоборческое понятие иконы ясно и точно дано в трактате императора Константина, который в этом смысле выражает общую точку зрения вождей иконоборчества. В его понимании истинная икона должна быть единосущна (omoousion) изображенному на ней лицу, то есть быть тождественной с ним, иметь одну с ним природу. Исходя из этого положения, иконоборцы пришли к естественному и логически неизбежному выводу, что единственным образом Христа является Евхаристия, Святые Дары. Христос, говорили они, нарочно избрал образом Своего воплощения хлеб потому, что он ни в какой мере не похож на человека и поэтому не может возбудить идолопоклонства. Следовательно, "понятие *образ, икона* в представлении иконоборцев означало нечто совсем иное, чем в представлении иконопочитателей, — говорит Г.Острогорский, — коль скоро для иконоборцев истинной иконой могло считаться лишь нечто такое, что было тождественно со своим "архетипом", то только Причастие они и могли признать иконой Христа. Для православных же иконопочитателей именно потому Причастие уже не было *иконой* — образом, что оно тождественно со своим *архетипом*" [6]. Действительно, преложение Святых Даров совершается не во образ, а в "самое пречистое Тело и самую

6. Острогорский Г. Основы спора об иконах //Семинариум Кондаковианум. II. Прага, 1928, с. 48.

честную Кровь" Христовы. Поэтому само наименование Святых Даров образом было для православных чуждо и непонятно. "Ни Господь, ни Апостолы, ни Отцы никогда не называли бескровной жертвы, приносимой иереем, образом, но называли ее самим Телом и самой Кровию", — возражают Отцы Седьмого Вселенского Собора [7].

"Для православных иконопочитателей икона не только не единосущна (omoousion) своему "архетипу", или "тождественна" с ним (tauton), каковой в иконоборческом представлении она должна быть, — напротив, согласно православным апологетам святых икон, в самом понятии слова *икона* (eikôn) заключается сущностное различие образа от его архетипа" [8]; "ибо иное есть изображение, другое то, что изображается", — говорит преподобный Иоанн Дамаскин [9]. Поэтому св. Патриарх Никифор и называет эту теорию единосущия образа и изображаемого бессмысленной и смехотворной [10]. "Икона есть подобие первообраза, — разъясняет он, — [...] или подражание первообразу и отражение его; своей сущностью (tè ousia kai tô hypokeiménô), однако, от архетипа она отлична; икона сходна с архетипом благодаря совершенству искусства подражания, сущностью же она от первообраза отлична. И если бы она ни в чем не отличалась от первообраза, то это была бы и не икона, а не что иное, как сам архетип"[11]. Преподобный Феодор Студит выражается более резко: "Никто не будет столь безумен, чтобы истину и тень ее [...], архетип и изображение его, причину и следствие мыслить по существу (kat'ousian) тождественными" [12]. "Патриарх Никифор, — отмечает Г.Острогорский, — несом-

7. Деяния Вселенских Соборов. Т. VII. Деяние 6-е, с. 484. Манси XIII, 264.
8. Острогорский Г. Указ.соч., с. 48.
9. Третье Слово в защиту святых икон, гл.XVI. P.G. 94, I, 1337.
10. P.G. 100, 225.
11. P.G. 100, 227 (цит. Острогорским Г. Указ.соч., с. 49).
12. P.G. 99, 341 B.

ненно, схватывает самую суть дела, когда, указав на разницу, существующую между иконой и ее первообразом, говорит: "Те же, которые этого различия не принимают, справедливо называются идолопоклонниками"" [13]. В случае отождествления иконы с изображенным на ней лицом "иконопочитание было бы невозможно для всякого, сколько-нибудь развитого христианского сознания, — в этом разногласий не существовало. И тот, кто кроме такого отношения полного тождества иного отношения представить себе был не в состоянии, должен был отрицать всякое иконопочитание. Для того же, для которого в самом понятии иконы коренилось сущностное отличие ее от изобразуемого на ней лица, с каковым икона была лишь известным образом связана, вопрос об идолопоклонстве даже и возникнуть не мог" [14].

Итак, иконоборческому мышлению представлялось, что иконой может быть только предмет, тождественный изобразуемому. Если же тождества нет, то и образа быть не может. Следовательно, изображение, сделанное художником, не может быть иконой Христовой. Вообще изобразительное искусство — богохульство в отношении догмата Боговоплощения. Что же делает невежественный художник, когда дает форму тому, во что можно только верить сердцем и исповедовать устами? — спрашивают иконоборцы. Ведь наименование Иисус Христос относится к Богочеловеку. Значит, изображая Его, вы богохульствуете вдвойне: во-первых, вы пытаетесь изобразить Божество, Которое неизобразимо; во-вторых, если вы пытаетесь изобразить на иконе и Божественную, и человеческую природы Христа, то этим вы стремитесь к слиянию этих природ, а это есть монофизитство. Но вы отвечаете, что изображаете лишь плоть Христову, видимую и осязаемую. Но плоть

13. P.G. 100, 227 B.
14. Острогорский Г. Указ.соч., с. 50-51.

эта — человеческая, и следовательно, вы изображаете только человечество Христово, одну Его человеческую природу. Но в таком случае вы отделяете ее от соединившегося с ней Божества, а это есть несторианство. Ведь плоть Иисуса Христа — это плоть Бога Слова: она целиком Им воспринята и обожена. Как же эти нечестивые осмеливаются, говорится в оросе иконоборческого Собора, отделять Божество от плоти Христовой и изображать только ее, так, как если бы они изображали обыкновенного человека? Ведь Церковь верует во Христа, в Котором Божество и человечество соединяются нераздельно и неслиянно. Изображая же только человечество Христа, вы разделяете Его природы, отделяете Его Божество от Его человечества, приписывая этому человечеству самостоятельное, независимое бытие или видя в нем отдельную личность, и тем самым вводите четвертую ипостась в Троицу [15]. Итак, в представлении иконоборцев икона не может передать истинного соотношения природ Христовых. Следовательно, сделать Его икону, то есть изобразить человеческими средствами Богочеловека — невозможно. Поэтому Евхаристия и является единственным возможным образом Спасителя. “Характерно, — говорит Г.Острогорский, — что некоторые новейшие исследователи, и особенно протестантские богословы, находят эти рассуждения не только остроумными, но и прямо-таки неотразимыми, не понимая, что они попросту бьют мимо цели” [16].

Как мы видим, иконоборцы в своей аргументации пытаются исходить из халкидонского догмата. Однако основной недостаток их аргументации, который был немедленно вскрыт православными, как раз и заключается в

15. Орос иконоборческого собора (сокращено). См.: Хефеле. История Соборов. Париж, 1910, с. 697—703 (по-французски).

16. Острогорский Г. Указ.соч., с. 50, первая сноска.

глубоком непонимании догмата о Бого-Человеке Иисусе Христе. Халкидонский догмат предполагает прежде всего ясное различие между природой, с одной стороны, и личностью, ипостасью — с другой. Как раз этой-то ясности и нет в иконоборческом мышлении. В изображении воплотившегося Бога Слова им представляются две возможности: или, изображая Христа, мы изображаем Его природу Божественную, или, изображая человека Иисуса, мы изображаем Его природу человеческую, отдельно от Его Божества. И то, и другое является ересью. Третьей возможности нет.

Но православные, ясно сознавая основное различие между природой и лицом, именно и указывают на эту третью возможность, которая упраздняет всю иконоборческую дилемму. Икона изображает не природу, а личность, разъясняет преподобный Феодор Студит [17]. Изображая Спасителя, мы не изображаем ни Его Божество, ни Его человечество, но Его Ипостась, непостижимо соединяющую в Себе эти две природы "неслиянно и нераздельно", по выражению халкидонского догмата.

В свое время монофелиты свойство природы переносили на личность: одно Лицо — следовательно, одна воля и одно действие. Иконоборцы же, наоборот, переносят то, что свойственно личности, на природу. Отсюда и происходит путаница в иконоборческом мышлении. Если воля и действие свойственны каждой природе Иисуса Христа, так что в Нем две воли и два действия соответствуют Его двум природам, то Его образ свойственен не той или иной Его природе, а Его Личности, Ипостаси. Икона является не образом Божественной природы, а образом воплотившегося второго Лица Святой Троицы, передает черты Сына Божия, явившегося во плоти, ставшего видимым,

17. Третье Опровержение. Гл. XXXIV. P.G. 99, 405 B.

11. Преподобный Феодор Студит (прорись)

следовательно, изобразимым человеческими средствами. Со стороны православных вопрос о природе даже не вставал. При ясном различении между природой и личностью для них было совершенно очевидно, что икона, так же как и обычный портрет, может быть только образом личным, так как "сущность (то есть природа) не имеет самостоятельного бытия, но усматривается в личностях", — говорит преподобный Иоанн Дамаскин [18]. Природа существует только в личностях, и каждая личность обладает полнотой своей природы: каждое Лицо Святой Троицы обладает всей полнотой Божественной природы; каждое человеческое лицо обладает всей полнотой природы человеческой. Природа у всех людей одна, личностей же множество, и каждая из них единственна и неповторима. Изображая людей, мы изображаем не множество вариантов одной природы и не отдельные ее частицы, а конкретные личности: Петра, Иоанна, Павла и т.д., каждая из которых обладает своей природой по-своему, что и придает каждому лицу свойственные ему черты [19]. Икона связана со своим прототипом не в силу тождества с ним, что было бы абсурдным; икона связана со своим первообразом тем, что она изображает его личность и носит его имя. Именно это и делает возможным общение с изображенным на ней лицом, познание его. Именно благодаря этой связи "честь, воздаваемая образу, восходит к первообразу", — говорят Отцы Седьмого Вселенского Собора [20], цитируя слова св. Василия Великого (О Святом Духе, глава

18. Точное изложение православной веры. Гл. V: о числе естеств. P.G. 94, 1004 A.

19. Слово "личность" (ипостась) имеет в Православии иное значение, нежели в повседневном языке, где оно является синонимом индивида. Тем, кто хочет иметь более полное представление о православном учении о природе, личности и благодати, мы рекомендуем труды: Лосский В. Мистическое богословие Восточной Церкви (Paris, 1944); Он же. По образу и подобию Божию (Paris, 1967 [Aubier-Montaigne]).

20. Манси, III, 324.

XVIII). В своих разъяснениях св. Отцы часто прибегают к сравнению с мирским портретом: образ царя есть царь, так же как "изображение Христа — Христос", а изображение святого — святой. "И власть не рассекается, и слава не разделяется, но слава, воздаваемая изображению, становится принадлежащей тому, кто изображен"[21].

Иначе говоря, если для иконоборцев существовало только два соотношения между предметами: их тождество или их различие, то для православных, при различии природы, или сущности, между ними существует известная связь, и два предмета могут быть одновременно и тождественными, и различными: Лица Святой Троицы отличны друг от друга, но односущны, то есть единоприродны. В иконе же, наоборот, — разница в природе и тождественность личности. "Как там (в Троице) Христос отличен от Своего Отца Ипостасью (личностью), — говорит преподобный Феодор Студит, — так здесь (в иконе) Он отличается от Своего Собственного изображения сущностью"[22].

Отвергая основу христианской иконографии — образ Христа, иконоборцы, естественно, отвергали и все остальные иконы. Несправедливо, говорили они, отвергнув икону Христа, принимать другие, то есть иконы Божией Матери и святых.

Как было уже сказано, исповедание веры иконоборческого собора, в противоположность трактату Константина Копронима, говорит о Богоматери и святых с величайшим почтением. Собор даже предает анафеме не почитающих их. "Как осмеливаются посредством языческого искусства, — говорит собор, — изображать Божию Матерь, которая превыше небес и святых, и оскорблять мертвой и грубой материей святых, которые сияют, яко светила?" Но

21. Преподобный Иоанн Дамаскин. Добавления к Первому слову в защиту святых икон. Толкование на добавление 5-е (св. Василия Великого). P.G. 94, I, 1256 A.

22. Опровержение 3-е. Гл. III, 7. P.G. 99, 424.

начав с их защиты, иконоборчество в своем логическом развитии дошло до отрицания их почитания. Византийский летописец Феофан говорит, что уже император Лев III отказывался почитать Богоматерь и святых, но другие источники этого не подтверждают. Во всяком случае, преподобный Иоанн Дамаскин, ответивший сразу же на иконоборческий указ Льва III своим Первым словом в защиту святых икон, уже прекрасно видел, к чему вело отрицание икон. Отвечая на одно из еще умеренных течений иконоборчества, он уже писал: "...если ты делаешь изображение Христа, а святых никоим образом, то ясно, что ты запрещаешь не изображение, а чествование святых [...]. Ты предпринял войну не против икон, а против святых" [23]. Для св. Иоанна Дамаскина, таким образом, совершенно ясна связь между почитанием икон и почитанием святых, равно как и последствия отказа от их изображений. Отрицание почитания святых, естественно, привело иконоборцев к отрицанию почитания и их мощей, и вообще всего материального. Для православных же, наоборот, спасение связано именно с материей, ибо оно произошло через ипостасное соединение Божества с плотию. Отвечая им, Иоанн Дамаскин писал: "Я не поклоняюсь веществу, но поклоняюсь Творцу вещества, сделавшемуся веществом ради меня, соблаговолившему вселиться в вещество и через посредство вещества соделавшему мое спасение" [24].

Как мы видим, как раз в основных пунктах иконоборческая идеология в корне расходилась с учением Православной Церкви. Само понятие иконы было диаметрально противоположным. Поэтому борющиеся стороны не могли придти ни к какому соглашению; они говорили на разных языках. Аргументация иконоборцев в пользу неизобразимости Христа есть "ложный пафос неизреченности",

23. Первое слово в защиту святых икон. Гл. XIX. P.G. 94, I, 1249.
24. Там же, гл. XVI, кол. 1245.

по выражению прот. Г.Ф. Флоровского, пафос разрыва между *духовным* и *чувственным*, отсутствие чувства реальности евангельской истории [25].

Кроме приведенных аргументов иконоборцы выставляли и целый ряд других доводов против почитания икон. "...Нет также, — говорили они, — священной молитвы, освящающей иконы, чтобы сделать их из обыкновенных предметов святыми; но постоянно остаются они вещами обыкновенными, не имеющими никакого особого значения кроме того, какое сообщил им живописец" [26], то есть значения художественного, исторического, психологического.

Отцы Седьмого Собора отвечают на это: "Над многими из таких предметов, которые мы называем святыми, не читается священной молитвы, потому что они по самому имени полны святости и благодати". Поэтому мы признаем такие предметы достойными почитания и лобызаем их. Так, сам Животворящий Крест, хотя и не освящается особой молитвой, однако считается нами достойным почитания и служит нам средством освящения. Итак, иконоборцы должны или признать и самый Крест предметом обыкновенным и недостойным почитания, поскольку он не освящен особой молитвой, или считать икону также освященной и достойной почитания" [27]. Но иконоборцы никогда не отказывались от почитания Креста, что, конечно, при их отношении к иконе, является крайне непоследовательным.

Итак, в глазах Седьмого Вселенского Собора, иконы полны благодати и святости по самому своему наименованию "святые иконы" и по присутствию в них Божествен-

25. См.: Флоровский Г. Византийские Отцы V—VIII веков. Париж, 1933. Гл. Защита святых икон.
26. Шестое деяние. Там же, с. 486. Манси XIII, 268.
27. Деяния, с. 486—488; Манси XIII, 269.

ной благодати. “Оно (Божество) присутствует, — говорит преподобный Феодор Студит, — также в изображении креста и других божественных предметов, но не по единству природы, так как эти предметы — не плоть божественная, но по относительному их к Божеству причастию, так как и они участвуют в благодати и чести” [28]. Икона освящается именем Божиим и именами друзей Божиих, то есть святых, - разъясняет с своей стороны преподобный Иоанн Дамаскин [29]. - и по этой причине осеняется благодатью Божественного Духа [30].

Помимо аргументов богословского характера, иконоборцы прибегали и к аргументам от Священного Писания, и к аргументам святоотеческим. Основным из них, к которому они беспрестанно возвращались, был ветхозаветный запрет образа. Как понимает Церковь смысл этого запрета, мы уже знаем и поэтому возражения православных излагать здесь не будем. Кроме того, иконоборцы утверждали, что и в Новом Завете нигде не указывается, что нужно делать или почитать иконы. “Учреждение икон Христа не имеет для себя основания ни в Христовом, ни в апостольском, ни в отеческом Предании”, — утверждали они [31]. Но ведь, как отвечает им преподобный Феодор Студит, “Он (Спаситель) нигде не повелел начертать даже краткое слово; однако Его образ начертан Апостолами и

28. Опровержение 1-е. Гл. X. P.G. 99, 340.

29. Второе слово в защиту святых икон. Гл. XIV. P.G. 94, I, 1300.

30. Как явствует из постановки вопроса иконоборцами и ответа православных, во время иконоборчества еще не было чина освящения икон. Для нас это обстоятельство представляет большой интерес, так как ответ православных имеет отношение к существующей у нас практике освящения икон. Нужно сказать, что чин этот у нас, к сожалению, не всегда понимается верующими правильно. Они часто приносят в храм картину с религиозным сюжетом, которая иконой ни в какой мере не является, и думают, что если священник ее освятит, то она от этого станет иконой. Но чин освящения не есть магическая формула, превращающая один предмет в другой: изображение, которое иконой не является, от освящения ею стать не может.

31. Деяния, с. 468; Манси XIII, 268 В—С.

сохраняется до настоящего времени; что изображено посредством бумаги и чернил, то на иконе изображено посредством различных красок или какого-либо другого материала" [32].

Обходя молчанием правила Пято-Шестого Собора, иконоборцы говорили, что Вселенские Соборы не дали никакого наставления по этому вопросу. В подтверждение своих доводов они приводили подобранные ими святоотеческие тексты, причем для достижения своих целей прибегали и к методам недобросовестным. Так, после иконоборческого собора 754 г. они стали прятать все тексты, относящиеся к Нерукотворному Образу Спасителя, о чем мы узнаем из Деяний Седьмого Вселенского Собора. В его Пятом деянии говорится о книгах, спрятанных иконоборцами и принесенных на этот Собор [33].

Помимо гностического апокрифа "Деяний Апостольских" II века, иконоборцы широко использовали писания Евсевия Кесарийского и св. Епифания, Кипрского епископа IV века. Отцы Седьмого Собора считают ссылку на Евсевия правильной; однако он не может считаться авторитетом в Церкви из-за его склонности к арианству.

Что касается св. Епифания, Отцы Собора не разбирают его богословской позиции, а основываются лишь на конкретных фактах: с одной стороны, существуют писания, приписываемые св. Епифанию и свидетельствующие о его иконоборчестве; с другой стороны, неопровержим и тот факт, что на Кипре, где он был епископом, храмы расписывались изображениями при его жизни. Отсюда соборные Отцы выводят, что писания, приписываемые Епифанию, подделаны [34].

32. Опровержение 1-е. Гл. X. P.G. 99, 340.

33. Манси XIII, 169.

34. Вопрос иконоборчества св. Епифания всегда вызывал споры. Творения его подробно разобраны св. Патриархом Никифором в его труде "Против епифанид", а также в его опровержениях Второго иконоборчес-

Кроме того, иконоборцы приписывали св. Феодоту Анкирскому (V век) текст иконоборческого содержания, которого он на самом деле не писал, в чем они и были уличены Отцами Седьмого Собора. Дошло до того, что иконоборцы и у св. Василия Великого нашли иконоборческие тенденции, несмотря на его явно выраженное почитание икон, которое мы имели случай отметить. Его слова о том, что жизнеописания блаженных мужей — как бы некоторые одушевленные образы богоугодной жизни, истолковывались ими в том смысле, что раз существуют иконы письменные, то нет надобности в иконах живописных [35].

Седьмой Вселенский Собор, которым закончился первый иконоборческий период, состоялся в Никее и начался 24 сентября 787 г. Деяния его подписаны 307 участника-

---

кого Собора (Adv. Epiphanidem, J.B.Pitra, Spicilegium Solesmense IV, p. 292 ss.). Он приходит к заключению, что творения св. Епифания были фальсифицированы. Св. Иоанн Дамаскин менее категоричен: по его мнению, писания, усваиваемые св. Епифанию, могли быть созданы кем-то другим. Может быть, дело даже не в иконоборчестве, а лишь в борьбе с злоупотреблениями (Первое Слово... Гл. XXV. P.G. 94, 1, 1257 B—C). В современной науке также нет согласия на эту тему. Так, например, Карл Холл пришел к заключению, что произведения Епифания подлинны (см.: Holl K. Die Schriften des Epiphanios gegen die Bildeverehrung. 1928); Г.Острогорский придерживается противоположного мнения (см.: Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites. Гл. III); Г.Флоровский считает, что иконоборческие цитаты почти несомненно являются интерполяциями, так же как повествование самого Епифания, приписанное ему лишь впоследствии. Флоровский, однако, полагает, что позиция св. Епифания содержит в себе известные иконоборческие тенденции, которые объясняются положением вещей в IV веке. Для Епифания "переход от символизма к реализму в иконографии легко мог показаться смутительным" (см.: Восточные Отцы IV века. Нью-Йорк, 1972, с. 203); И.Мейендорф считает полинность приписываемых Епифанию отрывков сомнительной (см.: Le Christ dans la théologie byzantine. Paris, 1969, с. 240); Клаузер с уверенностью утверждает их подлинность (см.: Die Дusserungen der alten Kirche zur Kunst // Gesammelte Arbeiten zur Liturgie-Geschichte. Mьnster, 1974, p.329-337); Шенборн же видит одну и ту же связь между христологией и иконоборчеством и у Евсевия, и у Епифания, "хотя у последнего она менее систематически аргументируется" (см.: Указ.соч., с.77).

35. Деяние 6-е. Манси XIII, 300 A—B.

ми. В Соборе принимали участие два легата папы Адриана I, представители Александрийской и Антиохийской Патриархий, которые привезли с собой послание Патриарха Иерусалимского, выражавшее его убеждение в необходимости восстановления иконопочитания.

Собор начался с принятия в церковное общение одиннадцати епископов-иконоборцев, принесших публичное покаяние. Все они были приняты в сущем сане. На втором заседании читались два послания Римского папы, одно — Константинопольскому Патриарху Тарасию, другое — императору Константину VI и его матери, императрице Ирине. В этих посланиях Адриан I подчеркивал необходимость иконопочитания. Однако главная его аргументация в защиту икон ограничивалась лишь отвержением обвинения в идолопоклонстве, то есть темой, которая для Восточной Церкви была уже устаревшей и представляла почти анахронизм. Из Священного Писания папа ссылается на существование изображений херувимов в скинии. Он цитирует ряд латинских и греческих Отцов Церкви, которые, по его мнению, высказываются в пользу икон, и приводит уже известный нам текст св. Григория Великого о неграмотных, которые могут читать на стенах то, чего не могут прочесть в книгах. Все это, будучи лишено столь важной для Церкви христологической аргументации, не могло быть убедительным ни для православных, ни для иконоборцев. Между тем мнение Римского папы, как первого по чести епископа, играло большую роль. С ним считались и, если оно не было достаточно обосновано, оно рисковало сильно ослабить позицию православных на Соборе или, во всяком случае, не оказать поддержки их аргументации. Чтобы придать посланию папы больше веса, греки дополнили его: к цитате св. Григория Великого "неграмотные должны читать на стенах храмов то, чего они не могут читать в книгах" они добавили "и таким образом

через них (иконы) смотрящие на них возносятся к вере и воспоминанию о спасении через вочеловечение Господа нашего Иисуса Христа". Этим прибавлением они подводили под рассуждение папы христологическую основу и таким образом возводили его послание на уровень византийских споров [36]. Хотя добавления в текст послания касались и других вопросов, поставленных папой, присутствовавшие при чтении папских посланий легаты Адриана I никак не реагировали на внесенные изменения и заявили, что прочтенные послания и есть те самые, которые они привезли [37].

После этого Отцы Собора приступили к выяснению истинного православного учения об иконопочитании, основываясь прежде всего на Священном Писании. Из Ветхого Завета они цитируют 25 главу Исхода (ст.1 и 17-22), где Бог повелевает сделать изображения херувимов в скинии, и 7 главу Чисел (ст.89), где Бог говорит к Моисею "между двумя херувимы", а также говорят о той части видения Иезекииля, где говорится о храме и херувимах (*Иез. 41, 16-20*). Из Нового Завета Отцы приводят Послание к евреям, гл. 9, ст. 1-5, то есть новозаветный текст о скинии. После этого они переходят к свидетельствам св. Отцов: Иоанна Златоуста, Григория Нисского, Василия Великого, Нила Синайского и других, о которых мы уже говорили, а также цитируют 82 правило Пято-Шестого Собора.

На Соборе был поставлен вопрос о том, как именно следует почитать иконы. Мнения разделились: одни, как, например, св. Патриарх Тарасий Константинопольский, считали, что иконы должны почитаться наравне со священными сосудами. Другие, как представители Восточных

36. Следует отметить, что единственным западным писателем, приводившим догмат Боговоплощения в защиту икон, был папа св. Григорий II, римлянин родом, но под сильным влиянием Востока.

37. См.: Острогорский Г. Рим и Византия в борьбе за почитание икон // Семинариум Кондаковианум, VI, Прага, 1933, с. 73—87.

Патриархов, считали, что иконы имеют то же значение, что и изображение Креста, и что, следовательно, их должно почитать так же, как Крест. Собор признал правильной именно эту точку зрения.

Следующим делом Собора было суждение об иконоборчестве как ереси, и Отцы пришли к заключению, что иконоборчество, как своими воззрениями, так и своей деятельностью, разом повторяет злые примеры, заблуждения и ереси всех прежних времен: иконоборчество есть сумма многих ересей и заблуждений. Иконоборцы были преданы анафеме, а их сочинения конфискованы. По инициативе папских легатов посередине храма Святой Софии, где происходил Собор, была поставлена икона, и все торжественно воздали ей должное почитание.

Иконоборческий собор императора Константина Копронима был объявлен невселенским, так как к нему не присоединились другие Поместные Церкви; он не мог также считаться Седьмым Собором, как несогласный с шестью предыдущими, в частности, Собором Пято-Шестым, который Отцы называют просто Шестым Вселенским Собором. С другой стороны, было провозглашено, что священное искусство соответствует христианской догматике и освящено Самим Богом, Который еще в Ветхом Завете выделил для него людей, одаренных Им особой мудростью и особым знанием, для украшения скинии.

Затем Деяния Собора передают богословский спор, на котором иконоборческое учение излагалось пункт за пунктом, и, по мере его изложения, на каждый пункт давались ответы Церкви, которые мы частично уже приводили.

Последние два заседания Собора были посвящены редактированию соборного определения, ороса Собора, формулирующего догмат почитания икон. Текст этого определения следующий:

“Храним не нововводно все, Писанием или без Писа-

ния установленные для нас церковные предания, одно из которых есть иконного живописания изображение (eikonikèes anaziographèseôs), как согласное евангельской проповеди и служащее нам ко уверению истинного, а не воображаемого воплощения Бога Слова и к подобной пользе, потому что такие вещи, которые друг на друга указывают, несомненно друг друга и уясняют.

На таком основании, шествуя царским путем и следуя божественному учению святых Отцов наших и Преданию Кафолической Церкви, — ибо знаем, что Она Духа Святого, живущего в ней, — мы со всяким тщанием и осмотрительностью определяем: Подобно изображению Честного и Животворящего Креста, полагать во святых Божиих церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях, честные и святые иконы, написанные красками и сделанные из мелких камней или всякого другого соответствующего цели (epitèdeios) вещества, будь то иконы Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, или Непорочной Владычицы нашей, Пресвятой Богородицы, или честных Ангелов и всех святых и преподобных мужей. Ибо чем чаще они бывают нам видимы через изображение на иконе, тем чаще, созерцая их, мы подвизаемся вспоминать и любить первообраз, чествовать их лобзанием и почитательным поклонением (proskunèsin), не истинным служением Богопочитания (latreian), которое по вере нашей приличествует только одному Божественному естеству, но таким же почитанием, которое мы воздаем изображению Честного и Животворящего Креста, святому Евангелию и прочим святыням через приношение фимиама и поставление свечей согласно благочестивому обычаю древних. Ибо честь, воздаваемая иконе, относится к ее первообразу, и покланяющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней. Такое учение содержится у святых Отцов наших, то есть в Предании Кафолической

Церкви, проповедующей Евангелие от конца в конец Вселенной. Таким образом мы следуем Павлу и всему сонму святых Апостолов и святых Отцов, храня принятые ими предания. Таким образом мы пророчески воспеваем победные песни Церкви: *"Радуйся, дщи Сионова, зело, проповедуй, дщи Иерусалимова, веселися и преукрашайся от всего сердца твоего: отъят Господь неправды твоя, избавил тя от руки враг твоих: Воцарится Господь посреде тебе и не узриши зла, и мир тебе вовеки"* (Софон. 3, 14-15).

Итак, мы определяем, чтобы осмелившиеся думать или учить иначе, или по примеру непотребных еретиков презирать церковные предания, или выдумывать какие-либо нововведения, или же отвергать что-либо, что освящено Церковью, будь то Евангелие, или изображение Креста, или иконная живопись, или святые останки мучеников, а равно дерзавшие давать обычное употребление священным сосудам и досточтимым обителям, — определяем, чтобы таковые, если это будут епископы или клирики, были низлагаемы, если же будут иноки или миряне, были бы отлучаемы" [38].

Отметим, что Отцы несколько раз ссылаются на Предание и на предания Церкви. Так, "храня установленные церковные предания", Собор дает свое определение, "следуя божественному учению святых Отцов и Преданию Кафолической Церкви". Как мы видим, слово *предание* употребляется в оросе в зависимости от контекста, в одних случаях во множественном числе (*церковные предания*), в других — в единственном (*Предание Кафолической Церкви*). Это множественное или единственное число соответствует тому смыслу, который придается слову *предание*.

Церковные предания — это правила веры, передаваемые святыми Отцами и хранимые Церковью; это разли-

38. Манси XIII, 377—380.

чные виды внешней передачи Откровения, связанные с естественными способностями и особенностями людей: слово, образ, жест, обычай... или предание литургическое, иконографическое и другие.

Иной смысл имеет слово *Предание* во втором случае. Это — Священное Предание Церкви, которое свободно от всего и не зависит от человеческих способностей и особенностей. "Истинное и святое Предание, — говорит митрополит Филарет Московский, — не есть простое видимое или словесное предание учения, правил, чиноположений, обрядов, но с сим вместе и невидимое, действительное преподаяние благодати и освящения" [39]. Понятие Предания в этом смысле можно определить как жизнь Духа Святого в Церкви, сообщающего каждому члену Тела Христова способность слышать, воспринимать и узнавать истину в ее собственном свете, а не в свете человеческого рассудка. Это подлинное знание, производимое в человеке Божественным светом, "*иже возсия в сердцах наших к просвещению разума славы Божия*" (2 Кор, 4,6). Иначе говоря, Предание есть способность познавать истину в Духе Святом, сообщение человеку Духа Истины, которое осуществляет основную способность Церкви: сознание откровенной истины, способность, в свете Духа Святого, различать и отделять то, что истинно, от того, что ложно. Только подлинно живя в Предании и можно сказать "*изволися Духу Святому и нам*" (Деян. 15, 28) [40]. Это Предание живет и сообщается в различных видах церковных преданий, одним из которых, как говорит определение Собора, является иконописание.

Ссылкой на Священное Предание Соборной Церкви Собор указывает, что существование икон и их почитание

39. Цит. по: Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937, с. 178.
40. См. статью: Лосский В. Предание и предания // В кн: Смысл икон (The Meaning of Icons). Берн, 1952.

Церковь основывает не на Священном Писании (на отсутствие доказательств которого ссылались иконоборцы), а именно на Священном Предании. Само Священное Писание является записанным Священным Преданием, и в течение первых десятилетий своей истории Церковь не имела Священного Писания и жила только Преданием. Как мы знаем, современное протестантство видит в Священном Писании единственное выражение Откровения. Но, как говорит определение Собора, истины Откровения, сообщаемые Духом Святым в Предании Церкви, не исчерпываются передачей лищь письменной. Дело, соделянное Христом, не ограничивается тем, что передано нам в Писании: "*Суть же и ина многа, яже сотвори Иисус, яже аще бы по единому писана быша, ни самому мню всему миру вместити пишемых книг*", — говорит любимый ученик Христов (Ин. 21, 25). Значит, Апостолы далеко не все передали в Писании. "А то, что Апостолы передали очень многое без Писания, — говорит преподобный Иоанн Дамаскин, — об этом свидетельствует Павел, Апостол языков: "*Темже убо, братие, стойте, и держите предания, имже научистеся, или словом или посланием нашим*" (2 Сол. 2, 15). И к коринфянам пишет: "*Хвалю же вы, братие, яко вся моя помните, и якоже предах вам, предания держите*" (1 Кор. 11, 2)"[41].

Итак, иконописание является одним из преданий Церкви, храня которое "мы следуем Павлу и всему сонму Апостолов и святых Отцов", — говорит Собор; потому что

41. Изложение православной веры. Творения. Спб., 1913, т.1, с. 322 (кн. IV, гл. XVI. P.G. 94, I, 1173 и 1176). К этой ссылке на Ап. Павла можно добавить, что если ограничить христианство одним Писанием, то придется прийти к заведомо нелепому выводу, что подавляющее большинство Апостолов не исполнили завета Христова: "Шедше в мир весь, проповедуйте Евангелие всей твари". Ведь кроме 12 Апостолов, было еще 70 других. А записанными сохранилось всего четыре Евангелия и несколько Посланий. Но то, что не записано, также продолжает жить в церковных преданиях, главным образом в богослужении и иконописании.

“предание делать живописные изображения икон [...] существовало еще во времена апостольской проповеди, как мы научаемся этому повсюду из самого вида святых храмов. И святые Отцы свидетельствуют это, и исторические повествователи, сочинения которых доныне сохранились, подтверждают” [42]. Иначе говоря, иконопись — изначала существующий способ выражения Предания — способ, при помощи которого нам передается Божественное Откровение. Отказываясь от одного из преданий, иконоборчество таким образом искажало само Священное Предание Церкви.

Подлинное Священное Предание возможно только в Церкви, которая есть продолжающаяся Пятидесятница, то есть только там, где непресекаемым током струится благодать Духа Святого. Наставляемый Духом Святым, живущим в Церкви, Собор устанавливает догмат иконопочитания. Иконе надлежит воздавать “почитательное поклонение, но не истинное служение (latreia), которое приличествует одному только Богу, а именно почитание (proskunèsis)”, которое воздается Кресту и Евангелию: образ видимый почитается наравне с образом словесным. Почитание Евангелия и Креста никогда догматически не формулировалось, так как оно никогда не подвергалось сомнению и не оспаривалось ни в Церкви, ни даже среди еретиков. В отношении же образа, пред лицом иконоборчества, Церковь должна была догматически утвердить и само существование священного образа, и его почитание.

Собор указывает, что икона, так же как и Священное Писание, служит “к уверению истинного, а не воображаемого воплощения Бога Слова” (орос). Это уже известное нам по 82 правилу Шестого Собора обоснование иконы Боговоплощением. Она служит опровержением всякого

42. Деяние 6-е, с. 440. Манси XIII, 252.

рода умозрительных представлений о Боговоплощении и порожденных ими лжеучений и ересей.

Соборное определение утверждает, что Священное Писание и образ "указывают и поясняют" одно другое. Это одно свидетельство, выраженное в двух разных формах — словесной и образной, передающих одно и то же Откровение в свете одного и того же живого Священного Предания Церкви. "Если Отцы не передали, — говорится в Деяниях Собора, — что следует читать Евангелие, то не передавали и изображать иконы. Если же они передали первое, то передали также и последнее: потому что изобразительность неразлучна с евангельским повествованием и, наоборот, евангельское повествование — с изобразительностью. При этом и то, и другое хорошо и достойно почитания потому, что они взаимно объясняют друг друга и несомненно доказывают друг друга" [43]. Итак, образ словесный соответствует образу видимому, и наоборот. Как слово Священного Писания есть образ, так и образ есть то же слово. "Что слово сообщает через слух, то живопись показывает молча, через изображение", — говорят Отцы Собора, ссылаясь на св. Василия Великого. И в другом месте: "Этими двумя способами, взаимно друг другу сопутствующими, то есть посредством чтения и живописного изображения, мы получаем познание об одном и том же" [44]. Иначе говоря, икона содержит и проповедует ту же истину, что и Евангелие, и является, так же как и Евангелие и Святой Крест, одним из видов Божественного Откровения и нашего общения с Богом, формой, в которой совершается сочетание действия Божественного и действия человеческого. И священный образ, и Евангелие, помимо своего прямого смысла, являют отражение горнего мира. И тот, и другое выражают точные и конкретные фа-

43. Там же, кол. 369 А. Деяние 6-е, с. 487.
44. Там же, кол. 300 С; там же, с. 442.

кты и истины, а не человеческие идеи или представления. Иначе как бы могла икона соответствовать Евангелию и разъяснять его, и наоборот?

В глазах Церкви икона не есть лишь простая иллюстрация Священного Писания; она — язык, который ему соответствует — соответствует не букве его, а его проповеди, то есть содержанию Евангелия, его смыслу, так же как соответствуют ему богослужебные тексты. Поэтому икона играет в Церкви ту же роль, что и Евангелие, имеет то же значение литургическое, догматическое, воспитательное [45].

Содержание Священного Писания икона передает не в виде теоретического научения, а литургически, то есть жизненно, обращаясь ко всем способностям человека. Истина, заключенная в Писании, передается в свете всего духовного опыта Церкви, ее Предания. Она соответствует Писанию, как мы сказали, так же как ему соответствуют богослужебные тексты. Тексты эти не просто воспроизводят Писание, они как бы сотканы из него; чередуя и сопоставляя отдельные его места, они раскрывают его смысл, дают нам возможность жизненно следовать евангельской проповеди. Так и икона, изображая отдельные моменты Священной Истории, наглядно передает их смысл и жизненное значение. Таким образом, через богослужение и икону Священное Писание живет в Церкви, в каждом отдельном ее члене. Поэтому единство литургических слова и образа имеет капитальное значение: эти два способа выражения служат друг для друга как бы взаимной проверкой, живя одной жизнью, имея одно и то же церковное созидательное действие. Отказ от одной из этих форм выражения Откровения влечет за собой упадок дру-

45. Следует отметить, что образ имеет некоторые возможности, которых не имеет слово. Он, во-первых, является способом выражения более непосредственным; во-вторых, обобщение образа и шире, и лаконичнее обобщения словесного. Так, например, икона сжато и непосредственно показывает то, что словесно выражается в целом богослужении праздника.

гой. Это и произошло с иконоборцами VIII–IX веков: результатом отказа от церковного образа был полный упадок богослужебной жизни, а следовательно, и жизни духовной.

Взамен икон иконоборцы усилили в богослужении проповедничество, религиозную поэзию, ввели разнообразную музыку. По этому поводу папа св. Григорий II писал императору Льву Исавру: "Ты приказал народу оставить все это [иконопочитание] и стал занимать его пустяками, вздором, свирелями, погремушками, гитарами и лирами и вместо благословений и славословий стал занимать его баснями"[46]. Так была прервана литургическая традиция и все, что в нее входит. Потому что через иконы и богослужение Божественное Откровение сообщается верующему народу, освящает его жизнь, осмысляет ее и становится жизненной задачей каждого.

Цитируя св. Василия Великого, Собор говорит, что "честь, воздаваемая иконе, относится к ее первообразу и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней". Таким образом, иконы служат посредниками между изображенными и молящимися в силу благодатного общения, ибо благодать, стяжанная при жизни святым, пребывает в его иконах. Между святыми и молящимися осуществляется таким образом известная связь, определенный молитвенный контакт. В храме, во время богослужения, все собрание молящихся посредством молитв и икон входит в молитвенное общение с Небесной Церковью и составляет с ней единое целое. В богослужении Церковь едина: она участвует в нем во всей своей полноте: Ангелы и люди, живые и умершие, наконец весь тварный мир. И когда священнослужитель кадит, он заключает в этом жесте и изображенных святых, и собрание

46. Послание 2-е. Деяния, с. 41. Манси XII, 978.

молящихся в храме, выражая этим единство Церкви Небесной и земной.

Итак, церковное искусство по самой своей природе литургично, и это не потому только, что оно обрамляет богослужение или его дополняет, а потому, что оно ему совершенно соответствует. Будучи по существу своему искусством богослужебным, икона никогда не "служила" религии в том смысле, в каком это часто понимается историками искусства [47], то есть как внешнее вспомогательное средство, используемое Церковью. Она, как и слово, составляет часть христианства, является одним из средств познания Бога, одним из путей общения с Ним. И так же как образ Честного и Животворящего Креста, который есть отличительный знак, знамя христианства, икона есть исповедание истины, исповедание веры.

Постановления Седьмого Вселенского Собора были подписаны представителями всех Поместных Церквей, в том числе и Римского Престола. Получив Деяния Собора, папа Адриан I велел перевести их на латинский язык. Перевод этот был сделан настолько неточно и грубо, что римский ученый, Анастасий Библиотекарь, в IX в. говорил, что он просто неудобочитаем, и сам сделал другой перевод. Однако первый перевод привел к очень печальным последствиям и большим недоразумениям, в частности к иконоборчеству (впрочем, умеренному) Карла Великого. Одна из главных ошибок в этом переводе относилась к догмату иконопочитания, то есть к тому, каково должно быть отношение верующих к священному образу. Везде, где в греческом тексте стояло слово "почитание" (proskunèsis), оно было переведено латинским словом adoratio, то есть "поклонение". Но почитание никак не означает по-

47. "Иконы никак не являются составной частью, и уж во всяком случае, не первостепенно важной частью православного культа" (см.: Beck H.G. Von der Fragwürdigkeit der Ikone. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte. Jahrgang, 1975, Heft 7, München, 1975, S. 33).

клонение, и Собор особенно подчеркивает, что честь, которую мы должны воздавать священному образу, есть почитание, а не поклонение (latria), подобающее одному только Богу [48]. Но действительно трагичным был не столько самый факт подобного безграмотного перевода, сколько то, что на всем Западе он был принят всерьез и никто не заметил всей его абсурдности.

Когда папа послал латинский перевод Деяний Собора Карлу Великому, последний возмутился тем, что он там прочел, отказался признать Собор и послал Адриану I энергичный протест, ответив на то, что он считал Деяниями Собора, трудом, именуемым Каролиновы Книги, составленным его франкскими богословами. Приведем несколько примеров того, как разобрались в свою очередь эти богословы в Деяниях Седьмого Вселенского Собора.

В ответ на утверждение иконоборцев, что одна только Евхаристия является подлинным образом Христовым, Собор, как мы видели, говорит, что ни Спаситель, ни Апостолы, ни Отцы никогда не называли Святые Дары образом Господа, но самым пречистым Его Телом и самою честною Его Кровию. Не разобрав, кто о чем говорит, франкские богословы отвечают по адресу Седьмого Вселенского Собора: "Бессмысленно и дерзко ставить на один уровень иконы и Евхаристию и говорить: так же как земные плоды (хлеб и вино) превращаются в таинство, столь достойное нашего почитания, так и образы превращаются в почитание, оказываемое лицам, изображенным на этих образах". Это просто бессмыслица, "Никейский Собор не говорил ни этого, ни чего-либо подобного", —

48. "Это различие никогда так и не было понято на Западе", — отмечает И. Мейендорф. И добавляет: "Сам Фома Аквинский признает относительное поклонение изображениям, что вызвало обвинение Латинской Церкви в идолопоклонстве православным Собором в Святой Софии в 1450 г. (Манси XXXII, 103) и позже Реформацией" (Le Chnst dans la thiologie byzantine. P. 251).

пишет по этому поводу Хефеле в своей “Истории Соборов” [49]. Папе Адриану пришлось пояснять в своем ответе, что отождествляли образ и Евхаристию не Отцы Собора, а иконоборцы.

Но главное все же не в плохом переводе, а в отношении к иконе богословов греческих и богословов франкских, в их различном понимании ее смысла и назначения. Так, в Каролиновых Книгах мы читаем: “Они [греки] возлагают почти всю свою надежду на иконы, тогда как мы почитаем святых в их телах, вернее в их мощах, или в их одеждах, согласно преданию древних Отцов”. Но греки никакого предпочтения иконе в ущерб мощам не оказывали; они просто ставили то и другое на свое место. Нельзя приравнивать икону ни ко Кресту, ни к Священному Писанию, утверждают Каролиновы Книги, и это потому, что в глазах их авторов “иконы — плод фантазии художников” [50].

Приведенными примерами расхождения в отношении иконы далеко не ограничиваются. Можно сказать, что как раз тогда, когда Седьмой Собор раскрывает богословие церковного искусства, “как раз в то же самое время Каролиновы Книги отравляют западное искусство в самом его корне” [51]. Они не только лишают церковный образ его догматического обоснования, предоставляя его фантазии художников, но отступают и от позиции св. Григория Великого, уже бывшей анахронизмом в период иконоборчества. На этой позиции стоял и Карл Великий: не уничтожать иконы, но и не почитать их. Защищая существование иконы против иконоборцев, Запад все же не вник в существо происходившей в Византии борьбы. То, что для византийцев было вопросом жизни и смерти, для Запада

49. Héfèle. Histoire des Conciles, t. III, 2e partie, p. 1073.

50. Кн. 2, гл. XXVI, Хефеле, указ.соч., с. 1073.

51. П. Евдокимов // Священное искусство, № 9—10, Париж, 1953, с. 20 (по-французски).

6 - 77341

прошло незамеченным. Поэтому и в споре между папой Адрианом и Карлом Великим победа осталась за последним: папе пришлось уступить.

Карл Великий созвал в 794 г. собор во Франкфурте. Собор этот, в котором принимало участие более 300 епископов, не зашел так далеко, как Каролиновы Книги, и не умалил почитание икон в пользу почитания мощей. Но он отказался признать и Седьмой Вселенский Собор, и иконоборческий собор 794 г., заявив: "Ни тот, ни другой не достойны называться Седьмым. Оставаясь приверженными православному учению, согласно которому мы должны воздавать поклонение одному только Богу, а святым почитание, мы не желаем ни отказываться от икон с одним из этих Соборов, ни поклоняться им с другим, и отбрасываем писания этого смехотворного Собора" [52].

Мы видим всю абсурдность положения: Седьмой Собор воспрещает поклонение иконам, а Франкфуртский собор возмущен тем, что он это поклонение предписывает. Но верхом абсурдности было то, что легаты того же папы Адриана I, подписавшегося под постановлениями Седьмого Собора, подписали и постановления Франкфуртского собора.

В 825 г. другой собор, состоявшийся в Париже, также осудил Седьмой Вселенский Собор. Вскоре после Франкфуртского собора епископ Агобард Лионский, а после Парижского — Клавдий, епископ Туринский, выступили против иконопочитания, и можно сказать, что западное иконоборчество достигло своего апогея, когда епископ Клавдий объявил себя врагом Креста, что является такой крайностью, на которую в Византии не решились даже крайние иконоборцы [53].

Итак, Франкфуртский собор одобряет употребление

52. Хефеле, указ.соч., с. 1068.
53. Bréhier L. L'art chrétien, p. 196.

икон, но не видит в них никакого догматического или литургического значения. Он рассматривает их лишь как "украшение храмов", а также как "напоминание былых деяний". Характерно то, что Римская Церковь хотя и признала Седьмой Вселенский Собор, фактически осталась на позициях Франкфуртского собора, и если для православных икона является языком Церкви, выражением Божественного Откровения и необходимой составной частью богослужения, то в Римской Церкви она такого значения не имеет. Правда, во время Карла Великого Римская Церковь была еще тверда в Православии. Но в течение более тридцати лет (во всяком случае, между Франкфуртским и Парижским соборами) Поместные Церкви, входившие в состав империи Карла Великого и его преемника Людовика Благочестивого, были в вопросе икон в открытой оппозиции по отношению к кафолическому учению и Римской Церкви. Эта оппозиция исчезла лишь постепенно [54]: с течением времени Римской Церкви были навязаны принципы Каролиновых Книг и Франкфуртского собора, и она пошла по пути нововведений, отклоняясь от постановлений Седьмого Собора.

Но вернемся к оросу Седьмого Вселенского Собора и, в частности, к последним его словам против тех, кто "осмеливается [...] выдумывать какие-либо нововведения, или же отвергать что-либо, что освящено Церковью, будь то Евангелие, или изображение Креста, или иконная живопись, или святые останки мучеников".

Если в свете этих слов мы посмотрим на существующее в настоящее время положение в мире, называющим себя христианским, то мы увидим, что одна Православная Церковь осталась верна этому постановлению. В отошедшем же от православия мире одни отвергли то, что освящено

54. См.: Болотов В.В. История Церкви в период Вселенских Соборов. III. История богословской мысли. Петроград, 1918, с. 586.

Церковью, как протестанты, отказывающиеся почитать иконы и святых; другие, римокатолики, пошли по пути нововведений.

Результат иконоборческого периода был крайне тяжелым для Церкви: в этот период было уничтожено все, что могло быть уничтожено, чем и объясняется то, что мы теперь имеем так мало икон предыдущей эпохи. Иконы подвергались всяческим поруганиям, их разбивали, жгли, замазывали. "Везде, где были изображения, — говорит один современник, — их уничтожали или сжигая, или срывая, или замазывая". Другой современник пишет: "Те, которые были сделаны мозаикой, срывались, те, которые были написаны цветным воском, соскабливались; вся красота исчезла из храмов" [55]. Государственные чиновники посылались в самые отдаленные провинции, чтобы разыскивать и уничтожать произведения церковного искусства. Множество православных было казнено, подвергнуто пыткам и заключено в тюрьмы с конфискацией имущества. Другие были сосланы в далекие провинции. Словом, это была настоящая катастрофа. Но для Церкви катастрофа эта в конечном итоге оказалась торжеством. До иконоборчества многим православным часто недоставало ясного сознания капитальной важности церковного искусства. Но жестокость преследований и твердость исповедников Православия в почитании икон раз и навсегда подчеркнули значение священного образа. Несмотря на все преследования, на все жестокости, несмотря на иконоборческие императорские указы за подписью Патриарха, несмотря на количество епископов иконоборцев, которых, как мы видели, оказалось 338 на соборе 754 г., несмотря на анафематствование ими всех, кто почитает иконы, пишет их или держит у себя, верующий народ никогда не отка-

55. Цит. в кн.: Diehl Ch. Manuel d'art byzantin, t. I, Paris, 1926, p. 364.

зывался от их почитания. Ни монахи, составлявшие, так сказать, его авангард, ни простые миряне не принимали слепо то, что навязывалось им под видом церковного запрета, ибо они сознавали, что Церковь может и чего она признать не может. "Цель наша [...] — протянуть руку подвергающейся нападению истине", — говорит преподобный Иоанн Дамаскин [56]. В огне борьбы Церковь нашла слова, выражающие богатство и глубину ее учения. Исповедание ее было запечатлено кровью сонма мучеников и исповедников и составляет сокровище, которое мы унаследовали и которое в наше время особенно актуально.

Та катастрофа, которую представляло собой иконоборчество, потребовала величайшего усилия и величайшего напряжения всех сил Церкви, крови мучеников и исповедников, духовного опыта и мудрости Отцов-апологетов, непоколебимой веры церковного народа, твердости и мужества епископов, оставшихся верными Православию. Это было действительно подвигом всей Церкви в целом. Ибо дело шло не о назидательной или декоративной роли искусства, не о некоей богословской "надстройке", не о споре об обряде или простом христианском обычае [57]. Дело шло об истинном исповедании Боговоплощения и, следовательно, о христианской антропологии. "Это был догматический спор, и в нем вскрылись богословские глубины" [58].

Догмат Боговоплощения имеет два основных аспекта: "Бог стал Человеком, чтобы человек мог стать богом". С одной стороны, Бог приходит в мир, участвует в его истории, обитает с нами; с другой стороны, цель этого пришествия — обожение человека, а через него и преображение всей твари, созидание Царствия Божия. Церковь и явля-

56. Первое слово в защиту святых икон. Гл. III. P.G. 94, I, 1233.

57. Бек видит здесь лишь "eine Frage christlicher Praxis" (ibid., S. 44).

58. Флоровский Г. Византийские Отцы V—VIII веков. Париж, 1933 (переизд. 1978), с. 247.

ется начатком этого грядущего Царствия Божия в мире. В этом заключается самый смысл ее существования. Поэтому все в Церкви устремлено к этой единой цели: всякое проявление ее жизни, всякое художественное творчество.

Иконоборчество же, как своими воззрениями, так и своими действиями в корне подрывало эту спасительную миссию Церкви. Теоретически оно не отказывалось от догмата Боговоплощения; наоборот, всю свою ненависть к иконе оно оправдывало именно его защитой. Однако на деле получилось обратное: отрицая человеческий образ Бога, иконоборцы, естественно, отрицали вместе с тем и всякую святость материи. Отказавшись от всякой земной святости, они тем самым отрицали самую возможность освящения, обожения человека. Другими словами, отказываясь от последствий Боговоплощения, от освящения видимого, материального мира, они тем самым подрывали все домостроительство нашего спасения. Само воплощение Бога теряло свой смысл. “Тот, кто мыслит, как ты, — говорит св. Георгий Кипрский в споре с иконоборческим епископом, — кощунствует против Сына Божия и не исповедует совершенного Им во плоти домостроительства” [59]. В результате отказа от образа христианство превращалось в отвлеченную теорию, так сказать, развоплощалось и тем самым отбрасывалось к древней, давно опровергнутой ереси докетизма. Поэтому не удивительно, что иконоборчество было связано с общим обмирщением Церкви, с расцерковлением всех сторон ее жизни. Внутренний ее строй был насильственно нарушен вторжением светской власти, храмы были наводнены мирскими изображениями, богослужение было искажено мирской музыкой и поэзией. Поэтому, защищая икону, Церковь тем самым защищала не только самую основу христианской

59. Цит. Г.Острогорским (см. Семинариум Кондаковианум, I, Прага, 1927, с. 46).

веры — Боговоплощение, но и самый смысл своего бытия, боролась против своего растворения в стихиях мира. “В основе ее борьбы было то, что дело шло по существу о самом Православии” [60].

Догматическое обоснование содержания иконы было выработано поколениями святых Отцов предыдущих столетий в борьбе с неправославной христологией и антропологией. Мы можем здесь лищь присоединиться к заключению, сделанному Хр. фон Шенборном: “Христологические споры длились много веков. В течение всего этого времени Церковь непрестанно исповедовала тайну, открытую ей и запечатленную в святом лике Иисуса Христа, единосущного Образа Отчего (Первый Никейский Собор), Слова, ставшего плотию без изменения (Ефесский Собор), истинного Бога и истинного Человека (Халкидонский Собор), единого от Святой Троицы, пришедшего пострадать за нас (Второй Константинопольский Собор), Слово Божие, человеческие воля и действие Которого, в полном согласии с предначертанием Божиим, согласились на страдания до смерти (Третий Константинопольский Собор). Рассмотрев эти бурные века, эту страшную и мучительную борьбу вокруг истинного исповедания Христа, взгляд задерживается и останавливается на молчаливом и спокойном образе — иконе Христовой” [61].

Основой иконоборческого мышления и всего того, что с ним связано, был не ветхозаветный запрет образа, хотя он и служил аргументом в начале спора; верно и то, что иконоборчество родилось на Востоке и часто характеризу-

60. Флоровский Г. Ориген, Евсевий и иконоборческий спор (Ongen, Eusebius, and the Iconoclastie Controversy. // Church History, vol. XIX, № 2, 1950.

61. Хр. фон. Шенборн. Указ.соч., с. 134. В этом и следует видеть истинный и глубокий смысл столь часто и по-разному толкуемого утверждения Отцов Седьмого Собора, что иконописание зависит от св. Отцов и только художественный его аспект принадлежит художнику (см. Манси XIII, 252 С).

ется как отмеченное восточно-магическим пониманием образа [62]. Все это играло известную роль в некоторых иконоборческих кругах. Однако сама ересь, как таковая, имеет корни более глубокие, как показали компетентные труды, в частности, прот. Г.Флоровского. Исследовав происхождение иконоборчества с точки зрения православного богослова, автор утверждает, что обычное до сих пор понимание иконопочитания как эллинистической репаганизации Церкви нужно перевернуть: не православные иконопочитатели, а, наоборот, именно иконоборцы представляли возврат к дохристианскому эллинизму. Основное вдохновение иконоборческого мышления было эллинистическим [63]. Г.Флоровский считает, что весь конфликт VIII—IX веков следует рассматривать как новую фазу многовекового процесса, в которой иконоборцы представляли бескомпромиссную позицию оригенистического и платонического склада [64]. Осужденный Пятым Вселенским Собором, оригенизм далеко не был мертвым вопросом в это время. Он был еще живым богословским течением, и его аллегорически-символический метод как нельзя более подходил к рассуждениям иконоборческого богословствования. По существу, дело шло о возврате к древней дихотомии — разделению между духом и материей, веществом. В такой системе образ мог быть лишь помехой в духовной жизни: он ведь не только сам сделан из грубого вещества, но и изображает тело, то есть вещество. Христология Оригена была фоном и основной предпосылкой рассуждений его ревностного почитателя — Евсевия Кесарийского, представленных в отрывках письма последнего к Констан-

62. См.: Острогорский Г. // Семинариум Кондаковианум, I, с. 36.
63. Характерно, отмечает Г.Флоровский ("Ориген, Евсевий...", с. 9), что иконоборчество было распространено в Византии, главным образом, в высших кругах и при дворе, то есть там, где особенно процветала эллинистическая культура, а не в народе.
64. Флоровский Г. Указ.соч., с. 22.

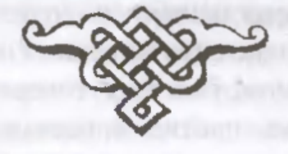
ции, сестре императора Константина. Когда Констанция пожелала иметь образ Христов, Евсевий объяснил ей, что изображение исторического Его облика означало бы возвращение вспять, потому что тело Христово пременилось в неизреченную славу; славу эту, в которой Христос пребывает после Своего вознесения, можно созерцать лишь духовно, и только язычники пытаются изобразить неизобразимое.

Эллинистический мир с великой трудностью воспринимал и ассимилировал всю полноту христианского Откровения. Эта трудность и лежит в основе всех ересей и никогда не была и не может быть вполне преодолена. Еще до оригенистического интеллектуализма св. Ириней Лионский боролся за сохранение цельности христианского Откровения, явленного в *плотском смотрении.* Хр. фон Шенборн с полным основанием показывает, начиная с Ария, эволюцию искаженной эллинистическим наследием христологии, которая неизбежно должна была привести к конфликту между оригенистическим символизмом и евангельским историзмом. Поэтому, говорит он, “там, где появляется полемика против христианского образа, она очень часто оправдывается далеко не бесспорными богословскими воззрениями (Евсевий, Епифаний, Астерий Амасийский, Тертуллиан монтанистского периода, автор “О целомудрии”)” [65]. Вспомним, что накануне иконоборческого спора Пято-Шестой Собор, упраздняя символы, имел в виду именно символизм как принцип, как “языческую незрелость”, представленную “Оригеном, Дидимом и Евагрием, возобновившим греческие басни” (1-е правило Собора).

Иконоборчество завершает серию крупных христологических ересей первого периода истории Церкви. Каждая

65. Хр. фон Шенборн. Указ.соч., с. 84, примеч.

из них ущербляла с той или иной стороны домостроительство Божие, спасительность Боговоплощения. Иконоборчество же было уже наступлением не на тот или иной отдельный аспект, а на все домостроительство нашего спасения в целом. И так же как эта весьма сложная ересь была нападением на православное вероучение в его целом, так и восстановление иконопочитания представляет собой не только победу над одной отдельной ересью, а победу Православия как такового. Церковь торжествовала над множеством разнородных ересей и будет еще торжествовать; но лишь одна из ее побед, именно победа над иконоборчеством, торжественно провозглашена Торжеством Православия как такового.



IX.

Смысл и содержание иконы

Смысл и содержание иконы выявлены в учении, которое Церковь формулировала в ответ на иконоборчество.

Догматическое обоснование иконопочитания и смысл иконы наиболее полно раскрываются в богослужении двух праздников: Нерукотворного Спаса (службы которого мы уже отчасти касались) и Торжества Православия, праздника победы иконы и окончательного торжества догмата Боговоплощения.

За основу нашего разбора мы возьмем кондак Торжества Православия, своего рода словесную икону праздника. Необычайный по глубине и богатству содержания, он выражает все учение Церкви об образе. Точное время появления этого кондака неизвестно. Предполагается, что он появился не позже X века, но, возможно, что он современен канону праздника. В таком случае он восходит к IX веку, то есть к самому времени Торжества Православия, потому что канон праздника был написан св. Феофаном Начертанным, исповедником Православия второго перио-

из них ущербляла с той или иной стороны домостроительство Божие, спасительность Боговоплощения. Иконоборчество же было уже наступлением не на тот или иной отдельный аспект, а на все домостроительство нашего спасения в целом. И так же как эта весьма сложная ересь была нападением на православное вероучение в его целом, так и восстановление иконопочитания представляет собой не только победу над одной отдельной ересью, а победу Православия как такового. Церковь торжествовала над множеством разнородных ересей и будет еще торжествовать; но лишь одна из ее побед, именно победа над иконоборчеством, торжественно провозглашена Торжеством Православия как такового.

IX.

Смысл и содержание иконы

Смысл и содержание иконы выявлены в учении, которое Церковь формулировала в ответ на иконоборчество.

Догматическое обоснование иконопочитания и смысл иконы наиболее полно раскрываются в богослужении двух праздников: Нерукотворного Спаса (службы которого мы уже отчасти касались) и Торжества Православия, праздника победы иконы и окончательного торжества догмата Боговоплощения.

За основу нашего разбора мы возьмем кондак Торжества Православия, своего рода словесную икону праздника. Необычайный по глубине и богатству содержания, он выражает все учение Церкви об образе. Точное время появления этого кондака неизвестно. Предполагается, что он появился не позже X века, но, возможно, что он современен канону праздника. В таком случае он восходит к IX веку, то есть к самому времени Торжества Православия, потому что канон праздника был написан св. Феофаном Начертанным, исповедником Православия второго перио-

да иконоборчества. Святой Феофан был впоследствии митрополитом Никейским и умер в 847 г. Таким образом, канон Торжества Православия написан человеком, лично участвовавшим в борьбе за икону. Он представляет собою плод живого опыта конкретного познания Божественного Откровения, защищавшегося ценой крови. В крайне сжатой и точной форме, всего в трех фразах, по поводу торжества иконопочитания, он выражает все домостроительство нашего спасения, а через него и учение об образе и его содержании:

Неѡписанное Слово Ѻчее изъ Тебе, Бце, ѡписасѧ воплощаемь,
и ѡскверншїисѧ ѡбразъ въ древнее воѡбразивъ,
бжественною добротою смѣси.
но исповѣдающе спсенїе, дѣломъ и словомъ сїе воѡбражаемъ.

Первая часть кондака выражает нисхождение второго Лица Святой Троицы и тем самым обоснование иконы христологическим догматом. Следующая фраза раскрывает смысл воплощения, осуществление Божественного замысла о человеке и, следовательно, о мире. Можно сказать, что эти две фразы раскрывают святоотеческую формулу: “Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом”. Конец кондака выражает ответ человека Богу, наше исповедание спасительной истины Боговоплощения, принятие человеком Божественного домостроительства, осуществление нашего спасения через соучастие в Божественном действии: *Исповедающе спасение, делом и словом сие воображаем.*

Содержание первой части кондака (*неописанное Слово Отчее из Тебе, Богородице, описася воплощаем*) сводится к следующему. Второе Лицо Святой Троицы, оставаясь тем, чем Оно было, то есть по Божеству Своему *неописанным Словом Отчим*, совершенным Богом, обладающим полно-

той Божественной природы и жизни, становится совершенным Человеком: Бог воспринимает человеческую природу, Им созданную, воспринимает от Божией Матери всю полноту человеческого естества и, не изменяя Божества и не смешиваясь с человечеством, соединяется в единого истинного Бого-Человека: "Слово плоть бысть, чтобы плоть стала Словом", — по выражению св. Марка Подвижника (V век) [1]. Это кенозис или уничижение, истощание Бога: Тот, Кто совершенно недосягаем для твари, кто не может быть описан ни словом, ни образом, становится описуемым и изобразимым по принятой Им на Себя человеческой плоти. Икона Иисуса Христа, Бога и Человека, есть образное выражение халкидонского догмата: она изображает Личность Христа, Сына Божия, ставшего "Сыном Человеческим", Который по Божественной Своей природе единосущен Отцу, по человеческой же природе единосущен нам, *во всем подобен нам, кроме греха*, по выражению халкидонского догмата. Во время Своей земной жизни Христос сочетает в Себе и образ Божий, и вольно принятый Им *рабий зрак* (Фил. 2, 6—7). Люди, окружавшие Спасителя, видели в Нем только человека, часто пророка. Для неверующих Его Божество скрыто за рабьим зраком; для них Спаситель мира — только историческое лицо, человек Иисус. Даже самые любимые из Его учеников только однажды, перед Его страстями, увидели Христа не в рабьем зраке, а в Его прославленном, обоготворенном человечестве. Это было на Фаворе, когда им было дано созерцать Его Преображение. Но Церковь имеет *очи, чтобы видеть*, так же как *уши, чтобы слышать*. Поэтому и в Евангелии, написанном человеческим словом, она слышит слово Божие. Также и Христа она всегда видит очами непоколебимой веры в Его Божество. Поэтому

1. Из Послания к иноку Николаю //
Добротолюбие. Москва, 1888, т. 1, с. 420.

она и показывает Его на иконе не как обыкновенного человека, а как Бого-Человека в славе Его, даже в момент Его крайнего истощания. В чем это выражается, мы увидим позже. Здесь только отметим, что именно поэтому Православная Церковь в своих иконах никогда не показывает Христа просто человеком, страдающим физически и психически, подобно тому как это делается в западной религиозной живописи.

Именно образ Бого-Человека, образ Ипостаси Христовой и не могли принять иконоборцы. Они спрашивали, как можно изображать ***две природы*** Спасителя. Но православные никогда не имели в виду изображать ни Божественную ***природу***, ни человеческую ***природу*** Спасителя: они изображали, как мы уже говорили, Его Личность, Личность Бого-Человека, нераздельно и неслиянно сочетавшего в Себе две эти природы.

Характерно, что кондак Торжества Православия обращен не к одному из Лиц Святой Троицы, а к Богоматери. Здесь выражается единство учения о Христе и учения о Его Матери. Воплощение второго Лица Святой Троицы есть основной догмат христианства. Но исповедание этой истины возможно лишь при условии исповедания Девы Марии как сущей, то есть истинной Богородицы, Матери Божией. Поэтому, так же как отрицание человеческого образа Бога логически приводит к отрицанию Богоматеринства, а вместе с тем и к отрицанию самого смысла спасения, так и наоборот: существование почитания иконы Христовой обусловливается значением Божией Матери, согласие Которой (*буди Ми по глаголу твоему*) было необходимым условием воплощения, Которая и является причиной того, что Бог стал видимым и описуемым. По толкованию св. Отцов, изображение Бого-Человека основано именно на изобразимости Его Матери. "Поскольку Христос происходит от неописуемого Отца, — говорит препо-

добный Феодор Студит, — Он, будучи неописуем, не может иметь искусственного изображения. В самом деле, какому равному образу могло бы быть уподоблено Божество, изображение Которого в богодухновенном Писании совершенно запрещено? поскольку же Христос рожден от описуемой Матери, естественно, Он имеет изображение, соответствующее материнскому образу. А если бы Он не имел (искусственного изображения), то и не был бы рожден от описуемой Матери; значит, имел бы только одно рождение — очевидно, от Отца. Но это является ниспровержением Его домостроительства" [2]. Эта изобразимость Бого-Человека по плоти, воспринятой Им от Матери, противопоставляется Отцами Седьмого Вселенского Собора совершенной неизобразимости Бога Отца, непостижимого и невидимого. Отцы Собора повторяют капитальный аргумент папы св. Григория II из его письма к императору Льву Исавру: "Почему мы не описываем Отца Господа нашего Иисуса Христа? потому что мы не видели Его [...]. А если бы мы увидели и познали Его так же, как Сына Его, — то постарались бы описать и живописно изобразить и Его (Отца)" [3].

И слова Седьмого Собора, и слова преподобного Феодора Студита касаются вопроса, очень остро стоящего в наше время и имеющего большое догматическое значение, а именно изображения Бога Отца, существующего в нашей церковной практике. Мы знаем, что так же как человеческая мысль не всегда была на высоте подлинного богословия, так и художественное творчество не всегда было на высоте подлинного иконописания, и среди прочих заблуждений мы часто встречаем образ Бога Отца, особенно распространившийся в православном мире с XVII в. Нам придется вернуться к этому вопросу и разо-

2. Опровержение 3-е, гл.II. P.G. 99, 417.

3. Манси XII, 963 E.

брать его более подробно в связи с запрещением образа Бога Отца Большим Московским Собром (1666-1667). Здесь мы ограничимся лишь некоторыми замечаниями принципиального характера, касающимися приведенных текстов.

Как мы видим, Седьмой Собор говорит об отсутствии образа Бога Отца, причем это отсутствие образа Отца, как не воплотившегося, невидимого и потому не описуемого, подчеркивает изобразимость воплотившегося Сына Божия: изобразимость Сына через Его воплощение противопоставляется неизобразимости Отца потому, что Он не воплотился. Из этого мы имеем право заключить, что Собор утверждает принципиальную с точки зрения догматического учения Церкви невозможность изображения Бога Отца. И здесь мы снова возвращаемся к евангельскому реализму как основе всей православной иконографии. Конечно, изображать можно все что угодно, ибо человеческой фантазии нет предела. Но дело в том, что не все изобразимо. Многое из того, что касается Бога, не только не выразимо ни словом, ни образом, но и совершенно непостижимо для человека. Невозможность иметь образ Бога Отца Седьмой Вселенский Собор и обосновывает именно Его непознаваемостью, непостижимостью. Ключ к познанию Святой Троицы у нас один: Отец познается Сыном (*видяй Мя, видит Пославшаго Мя* [Ин. 12, 45] и *видевый Мене, виде Отца Моего* [Ин. 14, 9]) и Сын познается Духом Святым (*никтоже может рещи Господа Иисуса, точию Духом Святым* [1 Кор. 12, 3]). Поэтому мы и изображаем только то, что нам открыто: воплощенную Ипостась Сына Божия, Иисуса Христа. Духа Святого изображаем через Его проявления в мире: в Крещении Господа в виде голубя, в Пятидесятнице — в виде огненных языков и т.д.

Если первая часть кондака выражает обоснование иконы Боговоплощением, то вторая часть раскрывает, как мы

говорили, смысл Боговоплощения, а вместе с тем смысл и содержание новозаветного образа: *И оскверншийся образ в древнее вообразив, Божественною добротою смеси.*

Это значит, что в Своем воплощении Сын Божий новотворит, обновляет в человеке образ Божий, оскверненный грехопадением Адама [4]. Христос, новый Адам, начаток новой твари, небесного, духоносного человека, приводит человека к той цели, для которой первый Адам был создан. Чтобы достичь этой цели, надлежало вернуться к началу. В Библии мы читаем: *И рече Бог: сотворим человека по образу Нашему и по подобию...* (Быт. 1, 26) [5]. Итак, по замыслу Божественной Троицы, человек должен быть не только образом создавшего его Бога, но и уподобляться Ему, быть на Него "похожим". Но в описании уже совершившегося акта творения не говорится о подобии. *И сотвори Бог человека, по образу Божию сотвори его* (Быт. 1, 27) и *сотвори Бог Адама, по образу Божию сотвори его* (Быт. 5, 1). Отсутствие упоминания о подобии как бы подчеркивается здесь дважды повторенным *по образу Божию*, по которому создан Адам [6].

Что такое образ Божий в человеке и что такое подобие Божие? Отцы толкуют это в том смысле, что если образ Божий присущ человеку, то подобие Божие он должен стяжать: образ должен раскрываться в подобии, и это совершается в свободе и самоотдаче любви. Быть образом Божиим — значит иметь возможность уподобляться Богу. Другими словами, подобие Божие, *сходство* с Богом, есть задание, данное человеку, динамическая задача, которую он должен исполнить.

Через крещение благодать восстанавливает образ Бо-

4. См., например, сз. Афанасия Великого "О воплощении", XIV, P.G. 25, 125.
5. Библейские цитаты приводятся по тексту Семидесяти Толковников.
6. См.: Лосский В. Мистическое богословие Восточной Церкви. Гл. VI. Образ и подобие. Париж, 1944. (Русский перевод: "Богословские труды", № 8.)

жий в первоначальной его чистоте, подобие же Божие она потом осуществляет вместе с трудами человека в стяжании добродетелей, верх которых — любовь — высшая черта богоподобия. “Как живописцы сначала одной краскою начертывают образ человека, а потом мало-помалу, краску за краской накладывая, представляют образ того, кого живописуют [...], так и святая благодать Божия сначала через крещение восстанавливает в человеке черты образа Божия, поставляя его в состояние, в коем он был, когда был создан; а когда увидит, что мы всем произволением вожделеваем красоты подобия Божия [...], тогда добродетель за добродетелью расцвечивается в душе, и от славы в славу лик ее возводя, придает ей черты подобия Божия” [7].

Но человек есть *малый мир*, микрокосм; он — средина и средоточие тварного бытия вообще. Поэтому тем, что он создан по образу Божию, он становится проводником Божественных действий на всякую тварь. Именно в образе Божием получает свой смысл космичность человека: через человека тварь получает участие в жизни духовной. Именно человеку, поставленному во главе всей видимой твари, надлежало в себе объединить все и через себя объединить с Богом, привести мир к такому состоянию, при котором Бог *всяческая во всем*, ибо конечная цель твари есть ее преображение.

Но человек не исполнил поставленной перед ним задачи. Напряжение его воли ослабело, и инерция природы превозмогла над стремлением к Богу. Это вызвало распад человеческого существа, распад малого мира, который повлек за собой, как естественное свое последствие, и распад космический, разлад во всем мире: мир погрузился в беспорядок, борьбу, страдания, смерть и тление. Мир этот перестал быть отражением Божественной красоты,

7. Подвижническое Слово, гл. 89 // Добротолюбие. Москва, 1888, т. III, с. 65.

потому что образ Божий, вписанный в него (в человеке), омрачился. Произошло обратное того, к чему человек был призван. Однако замысел Божий о мире не изменился, и задание, которое падший человек не мог более осуществить, было осуществлено вторым Адамом, Спасителем. "Человека, каким создал его Бог, не стало более в мире, — говорит преподобный Симеон Новый Богослов, — и возможности не было, чтобы стал кто-либо таким, каким был Адам до преступления заповеди. А необходимо было, чтобы такой человек был. Итак, Бог, желая иметь такого человека, каким в начале создал Адама, послал в последние времена на землю Сына Своего Единородного, и Он, пришедши, воплотился, восприняв совершенное человечество, чтобы быть совершенным Богом и совершенным Человеком, и Божество имело таким образом человека, достойного Его. И се Человек! Другого такого не было, нет и не будет. Но для чего соделался таковым Христос? Для того, чтобы соблюсти закон Божий и заповеди Его и чтобы вступить в борьбу и победить диавола" [8]. Итак, чтобы освободить человека от власти первородного греха, нужен был человек такой, каким Бог создал его изначала, то есть безгрешный, ибо грех есть нечто внешнее, привносимое извне к сотворенной Богом человеческой природе; он — порождение воли твари, по объяснению св. Григория Нисского, вольное выпадение твари из полноты бытия.

Но воплощение Сына Божия есть не только восстановление человека в его первородной чистоте, но и осуществление того, что первый Адам не осуществил. Отцы Седьмого Вселенского Собора говорят: "Он (Бог) воссоздал его (человека) в бессмертие, даровав ему этот неотъемлемый дар. Это воссоздание было богоподобнее и лучше

8. Слово, приписываемое преподобному Симеону Новому Богослову. Москва, 1892, Слово 1-е, параграф 2, 3, с. 23.

первого создания; это — дар вечный” [9]. Этот дар бессмертия есть возможность приобщиться к Божественной *доброте*, то есть красоте, славе: *Божественною добротою смеси*, говорит кондак. Восприняв человеческую природу, Спаситель сочетал ее с благодатью, приобщил к Божественной жизни, *путь проложи* человеку к Царствию Божию — путь обожения, преображения.

В совершенной жизни Спасителя осуществилось восстановление образа Божия в человеке; вольно принятыми страстями Христос упразднил власть первородного греха и привел человека к осуществлению той цели, для которой он был создан, — к уподоблению Богу. Во Христе исполнилась высшая и предельная мера этого уподобления через обожение человеческого естества, ибо обожение означает совершенное согласие, полное единение между человечеством и Божеством, между волей человеческой и волей Божественной. Поэтому уподобление Богу возможно только для человека обновленного, в котором очищен и восстановлен образ Божий. Эта возможность осуществляется в определенных свойствах человеческого существа и прежде всего в свободе. Стяжание богоподобия невозможно без свободы, так как осуществляется оно в живом и полном общении между Богом и человеком. Сознательно и свободно входя в замысел о нем Святой Троицы, человек в самом себе, в меру своих возможностей и с содействием благодати Духа Святого, творит свое подобие Богу. Отсюда славянское слово *преподобный*, буквально “очень похожий”, применяемое к монашескому типу святости [10].

9. Там же, Деяние 5-е, с. 437.

10. Слово это, созданное в эпоху св. Кирилла и Мефодия для перевода греческого слова osios, указывает на обретение челоеeком подобия Божия. Оно не имеет никакого соотеетствующего ему слова в других языках. Однако термин и понятие обратные — "неподобный", "неподобие" — можно проследить в очень древнюю эпоху. Платон употребляет его в философском смысле (anomoiotitos ponton или topon) е диалоге "Политик" для выражения несоответствия мира его идее. Св. Афанасий Великий

Человеческое возрождение состоит в том, чтобы "нынешнее уничиженное естество" изменить, приобщая его к Божественной жизни, ибо по классическому выражению св. Григория Богослова, который повторяет св. Василия Великого, "человек тварь, но он имеет повеление стать богом". Последуя Христу, становясь Его сотелесником, человек отныне может восстановить в себе подобие Божие и осиять им окружающий мир. По словам Апостола Павла, *мы же вси откровенным лицем славу Господа взирающе, в той же образ преобразуемся, от славы в славу* (2 Кор. 3,18). Когда человеческая личность достигает этой цели, она становится причастной Божественной жизни и преображает и самую свою природу. Человек становится сыном Божиим, храмом Духа Святого (1 Кор. 6, 19), приумножая дары Его благодати, он становится *больше самого себя*, восходит и возносится выше меры первого Адама потому, что он не только возвращается к чистоте первозданного человека, но обожается, "смешивается с божественной добротой", становится богом по благодати.

Это восхождение человека — процесс, обратный его падению, начало освобождения мира от беспорядка и тления, ибо обожение, достигнутое святым, есть начаток преображения всего мира.

Образ Божий неизгладим в человеке; он лишь восстанавливается, очищается в святом крещении. Но уподобление Богу может увеличиваться или уменьшаться. Будучи свободным, человек может по своему произволению стать и *сыном погибели*. Тогда образ Божий в нем затмевается, и он может осуществить в своей природе отвратительное *неподобие*, карикатуру Бога.

употребляет его уже в христианском смысле: "Тот, Кто сотворил мир, видя его обуреваемым бурею и в опасности быть поглощенным в месте неподобия, встал за руль души и пришел ей на помощь, исправляя все ее прегрешения". Блаженный Августин (в сеоей "Исповеди", 7, 10 и 16) говорит: "Я увидел себя далеко от Тебя, в месте неподобия" (P.L. 32 (742).

Преображение человеческой природы во всем ее составе, включая и тело, открыто в Преображении Господа на Фаворе: *И преобразися пред ними, и просветися лице Его, яко солнце, ризы же Его быша белы, яко свет* (Мф. 17, 2; Мр. 9, 1—8; Лк. 9, 27—36). Господь предстал здесь перед избранными учениками не в *рабьем зраке*, а как Бог. Все тело Господа преобразилось, став как бы просветленной ризой Его Божества. В Преображении "на Фаворе не только Божество является человекам, но и человечество является в Божественной славе", — говорит митрополит Филарет Московский [11]. И Отцы Седьмого Вселенского Собора поясняют: "Что же касается характера преображения, то оно совершилось, как говорит божественный евангелист, не так, что Слово сложило с Себя человеческий образ, но, скорее, через одно озарение последнего Своею славой" [12]. Или, по словам Симеона Нового Богослова, "Христос ничего не воспринял тогда чуждого Ему и не перешел в другое состояние, но лишь открыл Своим ученикам то, что Он есть" [13]. Преображение — это телесное и видимое явление Божественной славы второго Лица Святой Троицы, бывающего в Своем воплощении нераздельным со Своей Божественной сущностью, общей Отцу и Святому Духу. Ипостасно соединившись, две природы Христовы остаются отличными друг от друга (*неслиянно и нераздельно*, по выражению халкидонского догмата), но Божественные энергии (действия) пронизывают человечество Его, и оно воссиявает, преображенное нетварным светом. Это *Царство Божие, пришедшее в силе* (Мр. 9, 1). Согласно св. Отцам, Христос показал Своим ученикам то обоженное состояние, к которому призваны все люди. Так

11. Сочинения Филарета, Митрополита Московского и Коломенского. Москва, 1873, с. 99.

12. Там же, с. 540; Манси XIII, 321.

13. Творения преподобного Симеона Нового Богослова. Слово 83, параграф 3, с. 385; P.G. 150, 1232.

12. Спас Вседержитель. Русская икона X...

[illegible]

же как тело Господа прославилось и преобразилось в Божественную славу и бесконечный свет, так и тела святых, преображаясь силой Божественной благодати, прославляются и делаются блистательными.

Это уподобление человека Богу преподобный Серафим Саровский не только разъяснил, но и показал наглядно Мотовилову, преобразившись на его глазах [14]. Другой святой, преподобный Симеон Новый Богослов, описывает свой опыт Божественного озарения следующими словами: "став весь огнем по душе, он (человек) и телу передает от стяжанного внутри светоблистания, подобно тому как и чувственный огонь передает свое действо железу" [15].

Но так же как и железо, сочетаясь с огнем и приобретая его *действо*, то есть становясь само огнем, остается железом и лишь очищается, так же и человеческая природа, в соединении с Божественной благодатью, остается тем, что она есть, остается цельной. Ничто в ней не теряется. Наоборот, она очищается, как железо в соединении с огнем. Благодать проникает в природу, сочетается с ней, и человек уже здесь, на земле, входит в жизнь будущего века. Поэтому можно сказать, что святой — человек более полноценный, более человек, чем грешник, потому что в нем побежден греховный элемент, по существу чуждый человеческой природе: он осуществляет изначальный смысл своего назначения, облекается в нетленную красоту Царствия Божия, в созидании которого на земле он участвует своей жизнью. Поэтому, в понимании Православной Церкви, красота не есть та красивость, которая свойственна твари в ее теперешнем состоянии; она — свойство будущего века, где Бог будет *всяческая во всех. Господь воцарися, в лепоту* (красоту) *облечеся*" (Пс. 92)

14. Арх. Вениамин. Житие преподобного Серафима, Саровского чудотворца. Париж, 1935, с. 33—38.
15. Там же, Слово 83, параграф 3, с. 385.

(Прокимен утрени воскресного дня, который есть образ грядущей вечной жизни). Святой Дионисий Ареопагит именует Бога Красотой потому, что, с одной стороны, Он сообщает всякой твари ту красоту, которая ей свойственна, с другой стороны, Он облекает ее в иную красоту, в *Божественную доброту.* Всякая тварь носит на себе как бы печать своего Творца, печать Божественной красоты. Но печать эта еще не есть подобие Божие, а лишь красота, свойственная твари [16]. Для человека она может послужить средством, путем приближения его к Богу, ибо по словам Апостола Павла, ***невидимое Его от создания мира твореньми помышляема видима суть*** (Рим. 1, 20). Но для Церкви ценность и красота видимого мира не в преходящем великолепии его теперешнего состояния, а в заложенной в нем потенциальной возможности преображения, осуществляемого человеком. Иначе говоря, подлинная красота есть сияние Духа Святого, святость, приобщение к будущему веку.

Так, вторая часть кондака подводит нас к святоотеческому пониманию иконы и к глубокому смыслу 82 правила Пято-Шестого Собора. "Мы представляем на иконах образ ***святой плоти*** Господа", — говорит св. Патриарх Герман [17]. Отцы Седьмого Вселенского Собора разъясняют это следующим образом: "Хотя Кафолическая Церковь и изображает живописно Христа в человеческом образе, но она не отделяет плоти Его от соединившегося с ней Божества; напротив, она верует, что плоть обоготворена, и исповедует ее единою с Божеством (omotheon), согласно с учением великого Григория Богослова и с истиною [...]. Мы, делая икону, плоть Господа исповедуем обоготворенною и икону принимаем не за что-либо другое, как за

16. Дионисий Ареопагит. Об Именах Божиих. Гл. XV, параграф 7; P.G. 3, 701.

17. P.G. 98, 157. (Цит. по Г. Острогорскому. См.: Семинариум Кондаковианум, I, с. 38.)

икону, представляющую подобие первообраза, потому-то икона получает и само имя Господа, через это только она находится в общении с Ним; по тому же самому она досточтима и свята" [18].

Преподобный Феодор Студит высказывается еще яснее: "Его (Христа) изображение — не в подобии человека тленного, что порицается у Апостола, но в подобии человека, как Он сам ранее сказал, не тленного, но именно нетленного [...], потому что Христос не просто человек, но сделавшийся человеком Бог" [19].

Эти слова св. Феодора Студита и Отцов Седьмого Собора в пояснение содержания иконы как бы перекликаются со словами св. Григория Нисского об исповедании Богочеловека: "Посему да не завидуют нам во всесовершенном спасении и да не приписывают Спасителю одних только костей, жил и облика человеческого [...]. Соблюди целого человека и присоедини Божество" [20].

Из сравнения приведенных текстов мы видим, что задача новозаветного образа, как ее понимают св. Отцы, состоит именно в том, чтобы при его посредстве наиболее верно объяснить, наиболее полно выразить, насколько это возможно средствами искусства, истину Боговоплощения. Образ Человека Иисуса есть образ Бога. Поэтому Отцы Седьмого Собора и указывают, что икона — изображение человека обоготворенного — досточтима и свята именно тем, что передает обоженное состояние своего первообраза и носит его имя; поэтому освящающая благодать Духа Святого, присущая первообразу, присутствует и в его изображении. Другими словами, именно благодать есть причина святости и изображенного лица, и его иконы; она же есть и возможность общения со святым через его иконы.

18. Там же. Деяние 6-е, с. 559; Манси XIII, 344.

19. Семь глав против иконоборцев, гл. 1; P.G. 99, 488.

20. Послание против Аполлинария первое к Клидонию // Творения. Москва, 1844, т. 4, с. 200.

Икона, так сказать, участвует в его святости, а через икону приобщаемся к этой святости и мы в нашем с ним молитвенном общении [21].

Отцы Седьмого Собора проводят четкую грань между портретом в его прямом понимании, то есть обычным образом человека, и иконой — образом, указывающим на соединение этого человека с Богом. Икона отличается от портрета своим содержанием, и это содержание обуславливает язык иконы, особые, свойственные ей формы выражения, которые и выделяют ее из всякого другого рода изображений. На святость икона указывает так, что святость эта не подразумевается и не дополняется нашей мыслью или воображением, а очевидна для нашего телесного зрения. Будучи образом преображенного человека, она указывает на ту реальность, которая открыта нам в Преображении Господнем на Фаворе в той мере, в какой ученики могли вместить это Откровение. Отсюда и богослужебные тексты, особенно в день празднования иконы Нерукотворного Спаса (16 августа), проводят параллель между содержанием иконы и Преображением. *Падше поклонишася на горе святей верховнии, Владыку яко узреша, зарю обнаживша божественныя светлости, и ныне мы припадем нерукотворенному образу, паче солнца сияющу...* Или же, например: *Убелив очерневший человеч образ, Создателю, на Фаворе показал еси Петру и сыном Громовым [...]. И ныне нас, Человеколюбче, благослови и освяти озарением, Господи, пречистаго Твоего образа* [22]. Эта параллель, которую можно иллюстрировать и другими богослужебными текстами, конечно, не является плодом простого поэтического воображения; это было бы несовместимо с богодухновенностью литургических текстов. Здесь именно указание на духовное содержание иконы. Образом Господним нам

21. Там же, с. 462—463; Манси XIII, 144.
22. Вторая и третья стихиры на стиховне, глас 4-й.

указывается на то, что Апостолам было открыто на Фаворе: мы созерцаем не только лик Иисуса, но и Его славу, свет Божественной Истины, который символический язык иконы делает доступным нашему взору, представляя нам *свершение* (82 правило Пято-Шестого Собора).

Эта духовная реальность, возвещаемая иконой, получает значение непосредственно относящегося к нам практического научения в последней фразе кондака Торжества Православия: *Но исповедающе спасение, делом и словом сие воображаем* (то есть все домостроительство Божие, выраженное в первых двух фразах. Слово *воображать* употребляется здесь, конечно, не в смысле умозрительного представления, а в смысле претворения в образ). Таким образом, кондак завершается ответом человека Богу, принятием и исповеданием спасительного домостроительства Божия.

Как исповедуется спасение словом, мы знаем. Исповедание делом также можно понять как следование Христу, исполнение Его заповедей. Но здесь речь идет не только об этом. Наиболее ясный ответ на это мы находим в Синодике Торжества Православия. Как мы знаем, Синодик этот [23] содержит анафематствования еретиков иконоборцев и провозглашения вечной памяти исповедников Православия. Среди последних параграф третий провозг-

23. Наиболее древний дошедший до нас текст этого Синодика восходит к XVI веку и воспроизводит текст XI века. Он был опубликован Ф.Успенским в 1891 г. (См.: Очерки византийской образованности. СПб, 1891, с. 89) Семь его параграфов являются синтезом всего догматического учения об иконе и в конце каждого из них провозглашается вечная память исповедникам Православия. Пять других параграфов обличают лжеучения и анафематствуют еретиков. В XVII веке в Русской Церкви Синодик этот был настолько изменен, что все вероучебное содержание, касающееся образа, исчезло: выражение православного вероучения было заменено рядом утверждений общего характера, как, например, признание Седьмого Вселенского Собора и т.д. Один лишь параграф этого текста относится к иконе и не представляет большого интереса, так как только отвергает обвинение в идолопоклонстве. Он сильно напоминает одно из правил Тридентского Собора (1563).

лашает вечную память “верующим и доказывающим свои слова писаниями, и дела изображениями — для распространения и утверждения истины словами и изображениями (иконами)”. Итак, изображения предполагают дела, которые и следует показать. Но дела, которые запечатлеваются изображениями, — одно, а делание этих изображений — другое. Слово *дело* в кондаке имеет, таким образом, двойной смысл: дел внутренних и дел внешних. Иначе говоря, кондак передает здесь конкретный жизненный опыт Церкви, выраженный в словах или в образах людьми, этот опыт стяжавшими, — святыми. С одной стороны, человек может, содействием благодати Духа, восстанавливать свое богоподобие, изменять сам себя внутренним деланием, творить из себя живую икону Христову. Это то, что Отцы называют *деятельной жизнью.* С другой стороны, человек может также для пользы других людей сообщать свое внутреннее освящение в образах: образах видимых и образах словесных: *делом и словом сие воображаем.* Человек может творить икону во вне, пользуясь окружающей его материей, освященной пришествием Бога на землю. Можно, конечно, выражать внутреннее духовное состояние одними словами. Но проявляется и показывается это состояние изображениями; ими оно наглядно подтверждается. Слово и образ “указывают друг на друга”, по слову ороса Седьмого Собора.

Все, что мы говорили о содержании иконы, можно сопоставить с текстом Первого послания Апостола Павла к коринфянам. Он сравнивает наше смертное тело с зерном, брошенным в землю. В течение настоящей жизни зерно это должно прорасти, то есть в какой-то мере войти в свою будущую жизнь; также и мы должны войти в жизнь будущего века, чтобы в общем воскресении процвести в том виде, какой даст нам Бог. *Сеется в тление, востает в нетлении; сеется не в честь, востает в славе; сеется в не-*

мощи, востает в силе; сеется тело душевное, востает тело духовное; (гл. 15, ст. 35—58). Христос, новый Адам, обновил, воссоздал в бессмертие наше человеческое естество: *Бысть первый человек Адам в душу живу, последний Адам в дух животворящ. Но не прежде духовное, но душевное, потом же духовное. Первый человек от земли перстен; вторый Человек — Господь с небесе. Яков перстный, таковы и перстнии, и яков небесный, таци же и небеснии: и якоже облекохомся во образ перстнаго, да облечемся и во образ небеснаго. Сие же глаголю, братие, яко плоть и кровь Царствия Божия наследити не могут, ниже тление нетления наследствует* (ст. 45—50). И немного далее: *Подобает бо тленному сему облещися в нетление, и мертвенному сему облещися в бессмертие* (ст.53). Свет Преображения Христова на Фаворе есть уже слава будущего века. Ибо сила, воскрешающая святых после смерти, есть тот же Дух Святой, Который во время их земной жизни живит не только их души, но и тела. Поэтому мы и говорим, что в иконе мы передаем не повседневное, обычное лицо человека, а его вечный прославленный лик. Потому что самый смысл иконы в том, чтобы показывать нам наследников нетления, наследников Царствия Божия, начатками которого они и являются уже в своей земной жизни. Икона есть образ человека, в котором реально пребывает попаляющая страсти и все освящающая благодать Духа Святого. Поэтому плоть его изображается существенно иной, чем обычная, тленная плоть человека. Икона — трезвенная, основанная на духовном опыте и совершенно лишенная всякой экзальтации передача определенной духовной реальности. Если благодать просвещает всего человека, так что весь его духовно-душевно-телесный состав охватывается молитвой и пребывает в Божественном свете, то икона видимо запечатлевает этого человека, ставшего живой иконой, подобием Бога. ***Икона не изображает Божество. Она указы-***

вает на причастие человека к божественной жизни [24].

Итак, между почитанием святых и почитанием икон существует органическая связь. Поэтому в конфессиях, не признающих почитания святых, не существует и образа (протестантство). Там же, где понятие святости искажено, искажен и образ (римокатоличество).

Разбор кондака Торжества Православия приводит нас к более ясному представлению о двойном реализме новозаветного образа. Так же как в Богочеловеке Иисусе Христе *живет всяко исполнение Божества телесне* (Кол. 2, 9), так и Церковь, Тело Христово, — организм и Божественный, и человеческий. Она сочетает в себе воедино две реальности: реальность историческую, земную, и реальность благодати Духа Святого, реальность Бога и реальность мира. Самый смысл существования церковного искусства и заключается в видимом, наглядном свидетельстве об этих двух реальностях. Оно вдвойне реалистично и именно этим отличается от всякого другого искусства, так же как священный текст отличается от всякого другого литературного произведения.

В изображениях Спасителя, святых и Священной Истории иконописное Предание Церкви строго хранит верность историческим данным. Только следование конкрет-

24. От инославных, а иногда и от православных приходится слышать, что если римокатолическое религиозное искусство грешит уклоном в несторианство, то православная икона в свою очередь грешит уклоном в монофизитство. Сказанного выше о содержании иконы достаточно, чтобы понять всю абсурдность подобного заключения. Если западный религиозный образ действительно грешит несторианством, так как показывает одну лишь человеческую сторону, то православная икона не имеет ничего общего с монофизитством, так как она не изображает ни Божество, ни человека, поглощенного Божеством. Она показывает человека во всей полноте его земной природы, очищенной от греха и приобщенной к Божественной жизни. Она — свидетельство об освящении человеческого тела. Обвинять православное искусство в монофизитстве — значит ничего не понимать в его содержании. С таким же успехом можно было бы обвинить в монофизитстве и Священное Писание и православное богослужение, потому что они, так же как икона, выражают двойную реальность: реальность твари и реальность Божественной благодати.

13. Преображение Господне. Русская икона XV в.

14. Святой апостол Петр. Фреска римских катакомб IV в.

ному историческому факту может во всякой иконе дать нам возможность личного общения с изображенным лицом в благодати Духа Святого. "Всячески следует, — писал св. Патриарх Тарасий императору и императрице, — принимать честные иконы Господа нашего Иисуса Христа, поелику Он соделался совершенным Человеком, если они только пишутся исторически верно, согласно евангельскому повествованию" [25]. Поэтому и всякая характерная черта святого бережно сохраняется, и эта верность жизненной правде придает иконографии святых необычайную устойчивость. Дело не в том только, чтобы передать образ, освященный Преданием, но, главным образом, в том, чтобы сохранить живую и непосредственную связь с изображенным на иконе лицом. Поэтому так важно, по мере возможности, придерживаться портретного сходства. Конечно, это не всегда возможно: так же как и жития святых, черты многих из них более или менее забыты и иногда трудно восстановимы. В таких случаях сходство, естественно, ущербляется. Ущербляется оно иногда и по неопытности мастера. Однако оно никогда не исчезает совсем; всегда остается известный минимум, который и обеспечивает связь образа со святым. Как говорит преподобный Феодор Студит, "если мы даже не признаем, что икона изображает одинаковый образ по сравнению с прототипом вследствие неискусства (работы), то и в таком случае (наша) речь не будет заключать нелепости. Ибо почитание (воздается иконе) не постольку, поскольку она отстает от сходства (с первообразом), но поскольку она представляет подобие (с ним)" [26]. То есть в таком случае важно не то, в чем икона отступает от сходства со своим первообразом, а то общее, что она все-таки с ним имеет. Другими словами, по нужде иконописец может ограни-

25. Деяния, там же, с. 616; Манси XIII, 404.
26. Опровержение 3-е, гл. III, параграф 5; P.G. 99, 421.

читься и несколькими типическими чертами. Однако в большинстве случаев верность прототипу такова, что православный церковный человек легко узнает на иконах наиболее почитаемых святых, уже не говоря о Спасителе и Божией Матери. В случае же, если данный святой ему незнаком, он всегда сможет сказать, к какому чину святых он принадлежит, то есть мученик ли он, святитель, преподобный и т.д.

Православная Церковь никогда не допускала писание икон по воображению художника или с живой модели, так как это означало бы сознательный и полный отрыв от прототипа. Имя, написанное на иконе, уже не соответствовало бы изображенному лицу, и это было бы явной ложью, которую Церковь допустить не может (хотя отступления от этого правила или, вернее, злоупотребления, к сожалению, были довольно многочисленны за последние века). Для избежания всякой фикции и разрыва между образом и его первообразом, иконописцы пользуются в виде образцов или древними иконами, или же подлинниками. Древние иконописцы знали лики святых так же хорошо, как лица своих близких. Они писали их либо по памяти, либо пользуясь зарисовками или портретами. Когда то или иное лицо было известно святостью своей жизни, портреты его делались тотчас по его смерти, задолго до официальной его канонизации или открытия его мощей, и распространялись в народе [27]. О нем сохранялись всевозможные сведения и особенно наброски и свидетельст-

27. Н.П.Кондаков, говоря о портретной основе иконы, приводит характерный пример использования портрета в качестве пособия для иконы. При открытии мощей, оказавшихся нетленными, святителя Никиты Новгородского, в 1558 г., с его лика был сделан посмертный портрет и послан церковной власти с письмом следующего содержания: "Мы, Господине, милости ради святаго послвли тебе на бумаге образ святаго Никиты, епископа [...] А с того, Господине, с образца вели написать икону — образ святаго". В дополнение к изображению даются уточнения, касающиеся характерных особенностей облика св. Никиты и его облачения. (См.: Русская икона, 3, ч. 1-я, с. 18-19.)

ва современников [28].

Однако, как мы знаем, передача одной исторической реальности, как бы достоверна она ни была, иконой еще не является. Поскольку данное лицо является носителем Божественной благодати, икона должна указывать нам на его святость. Иначе она не имела бы смысла. Если бы, изображая человеческий облик воплощенного Слова, икона показывала бы нам одну лишь историческую реальность, как это делает, например, фотография, то это значило бы, что Церковь видит Христа глазами неверующей толпы, которая Его окружала. Но, по толкованию преподобного Симеона Нового Богослова, слова Спасителя *видевый Мене, виде Отца* (Ин. 14, 9) были обращены лищь к тем, кто, смотря на человека Иисуса, созерцал в то же время Его Божество. "Ибо, если подумать, — говорит преподобный Симеон, — что Христос Господь сказал это тому, кто смотрел на тело Его, то будет следовать, что и распеншие Христа видели Отца, поелику видели Христа по телу; и не будет после этого никакого различия между верным и неверным, и никакого преимущества у первого перед последним, но все одинаково улучили желанное блаженство, все увидели Бога" [29].

"Христос "исторический", "Иисус из Назарета", каким Он представлялся глазам внешних свидетелей вне Церкви, всегда превосходится в той полноте Откровения, которая дана истинным свидетелям, чадам Церкви, просвещенным

28. Когда живое предание начало забываться, вернее, когда от него начали отходить около конца XVI века, документация, которой пользовались иконописцы, была систематизирована, и появились лицевые и толковые подлинники. Первые передают схематическую иконографию святых и праздников и указывают основные краски. Вторые же содержат краткие описания характерных черт святых и те же указания красок. Подлинники эти являются необходимым техническим пособием для иконописцев, но не более, и им никогда нельзя придавать того же значения, что иконописному канону или священному Преданию, как это делают некоторые западные исследователи.

29. Там же, Слово 63, параграф 71, с. 111.

Духом Святым. Культ человечества Христова чужд восточной традиции; точнее, Его обоженное человечество облекается здесь в ту же славу, которую ученики видели на Фаворе. Это человечество Христово, в котором становится видимым Его Божество, общее с Отцом и Духом" [30]. Видение Церкви тем и отличается от видения мира, что в видимом она созерцает невидимое, во временном — вечное, которое и открывается нам в богослужении, частью которого является икона. Так же как и само богослужение, она есть Откровение вечности во времени. Поэтому в церковном искусстве портрет человека может быть лишь историческим документом, служить в качестве пособия, но никак не может заменить литургический образ — икону.

Но на чем же мы основываемся, утверждая, что икона является выражением конкретного духовного опыта святости, что и здесь та же правдивость, что и в передаче исторической действительности? Мы имеем *облежащ нас облак свидетелей*, по словам Апостола Павла (Евр. 12, 1), свидетелей, сообщающих нам свой опыт этого освящения. "То, что содержится в этих словах, — говорит преподобный Симеон Новый Богослов, — не должно быть называемо мыслями (nœmata), а созерцанием истинно сущего: ибо мы говорим о том по созерцанию [...]. Почему и сказываемое должно быть именуемо паче повествованием о созерцаемом, а не помышлением" [31]. Действительно, только истинно пережитый, личный опыт может дать возможность найти те слова, те формы, краски и линии, которые истинно соответствуют тому, что они выражают. "Подобно тому, — продолжает далее преподобный Симеон, — как когда кто хочет, например, рассказать о доме каком, или о поле, или о царском дворце, или о зрелище, то должен

30. Лосский В. Мистическое богословие Восточной Церкви // Богословские труды, № 8.
31. Там же, с. 115.

наперед видеть и хорошо рассмотреть все такое и потом уже со знанием дела рассказывать о том. Кто может сказать что-либо сам от себя о каком-либо предмете, которого прежде не видал? [...] Если, таким образом, о видимом и земном никто не может сказать что-либо верное, не видев того своими глазами, то как можно сказать и извещать что-либо о Боге, о Божественных вещах и святых Божиих, то есть какого общения с Богом сподобляются святые и что это за ведение Бога, которое бывает внутрь их и которое производит в сердцах их неизъяснимые воздействия, — как можно сказать о сем что-либо тому, кто не просвещен наперед светом ведения?" [32].

Преображение Христово произошло всего перед тремя свидетелями, тремя Апостолами, "могущими вместить" это Откровение, и они видели эту "зарю Божественного света" лишь в меру *якоже можаху* (то есть в меру своего внутреннего причастия этому Откровению). Подобное этому знаем мы и из житий святых. Когда преподобный Серафим Саровский, показывая Мотовилову цель христианской жизни, преобразился перед ним, он объяснил ему, что он может видеть это преображение только потому, что он и сам в некоторой мере ему причастен: он не мог бы видеть благодатного света, если бы и сам не был им просвещен. Это объясняет и то, почему Предание утверждает, что святой евангелист Лука написал икону Богоматери после Пятидесятницы. Без этого "света ведения", о котором говорит преподобный Симеон, без непосредственного участия в освящении и конкретного о нем свидетельства никакая наука, никакое совершенство техники, никакое художественное дарование не могут быть достаточными. Даже сами Апостолы, непосредственно общавшиеся со Христом и веровавшие в Него, до сошествия на них Свя-

32. Там же, с. 116.

того Духа не имели непосредственного опыта освящения Духом Святым и не могли поэтому передать Его ни словом, ни образом. Поэтому и Священное Писание, и священный образ могли появиться только после Пятидесятницы. В создании иконы ничто не может заменить личный опыт стяжания благодати. Не имея этого личного опыта, иконы можно писать, только передавая опыт тех, кто его имел. Поэтому-то Церковь голосом своих Соборов и своих святителей повелевает писать иконы так, как их писали древние святые иконописцы: "Изображай красками согласно Преданию, — говорит св. Симеон Солунский. — Это есть живопись истинная, как Писание в книгах, и благодать Божия покоится на ней потому, что изображаемое свято" [33]. "Изображай согласно Преданию", потому что через Предание мы приобщаемся ведению святых иконописцев, живому опыту Церкви.

Так же как Отцы Седьмого Вселенского Собора, св. Симеон Солунский указывает на соучастие образа в святости и славе своего первообраза: "благодать Божия покоится" на образе потому, что "святые и при жизни были исполнены Духа Святого; также и по смерти их благодать Святого Духа неистощимо пребывает и в душах, и в телах, лежащих во гробах, и в их чертах, и в святых их изображениях", — говорит преподобный Иоанн Дамаскин [34]. Благодать Святого Духа, пребывающая в образе, и есть та сила, которая "освящает очи верующих", по словам Синодика Торжества Православия (параграф 4), "целит духовные и телесные болезни". *Чтим образ Твой святый, имже нас спасл еси от работы вражия*, или: *Изображением исцеляеши нашу болезнь* [35].

Какими же средствами практически передается в иконе

33. Диалог против ересей, гл. XXIII; P.G. 155, 113.
34. Первое слово в защиту святых икон, гл. XIX; P.G. 94, I, 1249.
35. Канон праздника. Ирмос 7-й песни.

та духовная реальность, которую словесно описывают нам преподобные Отцы? Очевидно, что Божественная благодать не передаваема никакими человеческими средствами. В жизни, если мы встречаем святого, мы не видим его святости. "Мир не видит святых подобно тому, как слепые не видят света", — говорит митрополит Московский Филарет [36]. Естественно, что, не видя святости, мы не можем ее и изобразить ни словом, ни образом, ни каким-либо иным человеческим средством. В иконе на нее можно лишь указать символически, при помощи соответствующих форм, красок и линий, установленным Церковью художественным языком, сочетающимся со строгим историческим реализмом. Иконность поэтому не ограничивается сюжетом, тем, ***что*** изображается, ибо один и тот же сюжет религиозного характера можно изобразить различными способами. Иконность заключается преимущественно в том, ***как*** этот сюжет изображается, то есть в тех средствах, которыми указывается на святость изображаемого.

Богослужение говорит нам, что мы *припадаем Нерукотворному Образу, **паче солнца сияющу***, просим об "озарении" нас образом Христовым (см. выше стихиры 16 августа). Когда священное Писание или богослужебный текст, ведя нас к духовному разумению, прибегают к сравнениям с видимым миром, то всегда следует помнить, что это лишь образы, а не точные описания. Так, говоря об евангельском повествовании о Преображении Господнем, преподобный Иоанн Дамаскин оправдывает сделанное евангелистами поневоле неточное сравнение света Преображения со светом солнечным, тем соображением, что эта неточность неизбежна, "ибо невозможно в твари адекватно изобразить несозданное" [37]. Иначе говоря, материальный

36. Там же, т. 3, Слово 57, на Благовещение.

37. Слово на Преображение; P.G. 94, III, 545—546. Цит. монахом Василием (Кривошеиным): Аскетическое и богословское учение святого Григория Паламы // Семинариум Кондаковианум, VIII, Прага, 1936, с. 135.

свет даже солнца может быть лишь ***образом*** нетварного Божественного света, не более.

С другой стороны, икона должна соответствовать священным текстам, которые совершенно ясны. Дело здесь не в поэтическом образе или аллегории, а в совершенно определенной реальности. Эту реальность необходимо передать. Но как же передать в образе это озарение светом, *паче солнца сияющим*, то есть превосходящим всякие изобразительные средства? Красками? Но краски не в состоянии воспроизвести даже естественный солнечный свет. Как же можно ими воспроизвести свет, превосходящий свет солнца?

Как в святоотеческих писаниях, так и в житиях святых мы часто встречаем свидетельства о свете, которым сияют лики святых в момент их высшего прославления, подобно тому, как сияло лицо Моисея, когда он сошел с Синайской горы, так что он должен был покрывать его, потому что народ не мог выносить этого сияния (*Исх. 34, 30; 2 Кор. 3, 7—8*). Это явление света икона передает венчиком или нимбом, который и является совершенно точным наглядным указанием на определенное явление духовного мира. Свет, которым сияют лики святых и который окружает их голову, как главную часть тела, естественно, имеет сферическую форму. "Представьте себе, — говорит Мотовилов о преображении на его глазах преподобного Серафима, — в середине солнца, в самой блистательной яркости его полуденных лучей, лицо человека, с вами разговаривающего"[38]. Так как свет этот, очевидно, прямо изобразить невозможно, то единственным способом живописно передать его и является изображение круга, как бы разреза этого сферического света. Дело не в том, чтобы водрузить венец над головой святого, как иногда в римокатолических изображениях, где этот свет является своего рода световой коро-

38. Там же, с. 32—33.

ной, то есть прилагаемым извне, а в том, чтобы указать на сияние его лика. Нимб есть не аллегория, а символическое выражение определенной реальности. Он необходимый атрибут иконы, необходимый, но недостаточный, ибо им пользовались для выражения не только христианской святости. Язычники так же изображали с нимбом своих богов и императоров, очевидно, чтобы подчеркнуть, по своему

15. Нимбы

верованию, божественное происхождение последних [39]. Итак, не одним только нимбом отличается икона от других изображений; он — только иконографический атрибут, внешнее выражение святости, свидетельство о свете [40]. И

39. Какого порядка этот передаваемый ими свет, мы сказать, конечно, не можем. С одной стороны, Церковь признает частичные откровения и вне ее, и потому можно полагать, что тайна нетварного света в какой-то мере могла быть открыта язычникам; во всяком случае, представление о том, что Божество связано со светом, они имели. С другой стороны, из писаний св. подвижников мы знаем, что явление света может быть и прелестью, то есть иметь демоническое происхождение: сам сатана принимает на себя иногда вид ангела света.

40. Когда мы видим на некоторых древних изображениях четырехугольный нимб, это значит совершенно другое: это знак того, что человек изображен еще при своей жизни.

даже если нимб стирается и становится совершенно невидимым на иконе, она все же остается иконой и отличается от всякого другого образа: всеми своими формами, линиями и красками она указывает нам, конечно, повторяем, иносказательно, символически, на то внутреннее состояние человека, лик которого *паче солнца* сияет благодатным светом. Это состояние высшего духовного подъема и прославления настолько непередаваемо, что св. Отцы в своих писаниях лишь указывают на него как на полное безмолвие. Однако действие этого благодатного освящения на человеческую природу и, в частности, на тело, в какой-то мере все же поддается образному описанию и изображению. Преподобный Симеон Новый Богослов, как мы видели, прибегает к сравнению с раскаленным железом. Другие подвижники оставили нам более конкретные описания. "Когда молитва осеняется Божественной благодатью, — говорит, например, епископ Игнатий Брянчанинов (XIX век), — [...] вся душа увлечется к Богу неведомой силой, увлекая за собой и тело [...]. У человека, рожденного к новой жизни, не только душа, не только сердце, но и плоть исполняется духовного утешения и блаженства — радости о Бозе живе" [41]. Или: "Непрестанною молитвою и поучением в Божественных писаниях отверзаются умные очи сердечные и зрят Царя сил, и бывает радость великая и сильно воспламеняется в душе божественное желание неудержимое, причем совосхищается туда же и плоть действием Духа, и человек весь соделывается духовным" [42].

Другими словами, когда человек достигает того, то обычное рассеянное состояние, "помыслы и ощущения, происходящие от падшего естества", сменяются непрестанным молитвенным состоянием, и он сподобляется благодатного освящения Духом Святым, все существо че-

41. Аскетические опыты, т. 1.
42. Многополезное сказание об Авве Филимоне // Добротолюбие, т. III, с. 397.

16. Святой апостол Петр. Русская икона XX в.

17. Святой великомученик Георгий. Русская икона ок. 1400 г. (деталь)

ловека сливается воедино в общем устремлении к Богу. Совершается духовный подъем всего человеческого естества, и тогда, как говорит св. Дионисий Ареопагит, "все, что было в нем беспорядком, — упорядочивается, что было бесформенным — оформляется, и жизнь его [...] просвещается полным светом" [43]. В человеке водворяется *мир Божий, превосходяй всяк ум* (Фил. 4, 7), тот мир, который отмечается присутствием Самого Господа. "При Моисее и Илии, когда являлся им Бог, пред величием Владычним во множестве служили и трубы, и силы, но пришествие Господа отличалось и обнаруживалось [...] миром, безмолвием и покоем. Ибо сказано: *Се глас хлада тонка и тамо Господь* (3 Цар. 19, 12). А сим показывается, что покой Господень состоит в мире и благоустройстве" [44]. Оставаясь тварью, человек становится богом по благодати. Так же как и душа, тело его становится причастником Божественной жизни. Причастность эта не изменяет его физически: "Видимое не меняется, — говорит св. Григорий Нисский, — старец не становится отроком, и морщины не разглаживаются. Но обновляется внутреннее, запятнанное грехом и состарившееся в злых навыках, возвращаясь к невинности младенца" [45]. Другими словами, тело сохраняет свое биологическое строение, свои свойства и характерные особенности внешнего облика каждого человека. Ничто не упраздняется, но все освящается, и тело целиком проникается благодатью, просвещается единением своим с Богом. "Дух Святой, сочетаясь с умом [...], — говорит св. Антоний Великий, — научает его держать тело в порядке — все с головы до ног: глаза, чтобы смотрели с чистотою; уши, чтоб слушали в мире и не услаждались наговорами, пересудами и поношениями; язык, чтоб говорил только

43. О церковной иерархии, гл. II, ч. 3-я, параграф 8.

44. Добротолюбие, т. 1, с. 192.

45. Цит. по: Флоровский Г. Отцы IV—V веков... С. 171.

благое [...]; руки, чтоб были приводимы прежде в движение только на воздеяние в молитвах и на дела милосердия и щедродательности; чрево, чтоб держалось в должных пределах в употреблении пищи и пития [...]; ноги, чтоб ступали право и ходили по воле Божией [...]. Таким образом, тело все навыкает добру и изменяется, подчиняясь власти Святого Духа, так что, наконец, становится в некоторой мере причастным тех свойств духовного тела, какие имеет оно получить в воскресение праведных"[46].

Приведенные цитаты являются по существу словесно выраженной иконой, вплоть до деталей, на понимание которых наводит нас поучение св. Антония Великого. Поэтому они имеют капитальное значение для нашей темы. То действие благодати Святого Духа на тело человека, и в частности на органы чувств, которое преподобный Антоний передает словами, на иконе нам показывается. Аналогия между словесным описанием и образом здесь настолько очевидна, что приводит к определенному выводу: здесь раскрывается онтологическое единство аскетического опыта Православия и православной иконы. Именно этот опыт и его результат показывается нам в иконе и передается через нее. При помощи красок, форм и линий, при помощи символического реализма, единственного в своем роде художественного языка, нам раскрывается духовный мир человека, ставшего храмом Божиим. Тот внутренний мир и благоустройство, о котором свидетельствуют подвижники, передается в иконе миром и благоустройством внешним: все тело святого, все детали, даже морщины и волосы, одежда и все, что его окружает, все объединено, приведено к высшему порядку. Это зримое выражение победы над внутренним хаотическим разделением человека, а чрез него и победы над хаотическим разделением чело-

46. Добротолюбие, т. I, с. 21.

вечества и мира.

Эти детали необычного вида, в частности, органы чувств, которые мы видим в иконе, эти глаза без блеска, эти уши подчас странной формы, все изображено не натуралистически, и это не потому, чтобы иконописец не умел нарисовать их такими, какими мы их видим в натуре, а потому что такие, как они в натуре, они здесь ничему не соответствуют: смысл иконного их изображения не в том, чтобы показать нам то, что мы видим в природе, а в том, чтобы наглядно изобразить тело, воспринимающее то, что не поддается нашему рядовому восприятию: помимо физического восприятия окружающего мира, восприятие мира духовного. Характерной иллюстрацией этого могут служить настойчивые вопросы преподобного Серафима Саровского о том, что чувствовал Мотовилов в момент преображения перед ним преподобного: "Что вы видите?... что чувствуете?..." И тот свет, который видел Мотовилов, то благоухание, которое он обонял, то тепло, которое ощущал, были не физического порядка. Его чувства в тот момент воспринимали действие благодати в окружающем физическом мире. Икона и передает своим условным, не натуралистическим языком то бесстрастие, ту глухоту и невосприимчивость к мирским возбуждениям, отрешенность от этих возбуждений и, наоборот, восприимчивость к миру духовному, которая достигается подвигом святости. Православная икона — образное выражение Херувимской Песни Великой Субботы: "Да молчит всякая плоть человеча [...] и ничтоже земное в себе да помышляет". Все здесь подчинено общей гармонии, которая выражает, повторяем, мир и порядок, гармонию внутреннюю. Ибо в Царствии Духа Святого нет беспорядка. Бог "есть Бог мира и порядка", — говорит, перефразируя Апостола Павла, преподобный Симеон Новый Богослов [47].

47. Там же, Слово 15-е, параграф 2, с. 143.

Итак, икона показывает нам прославленное состояние святого, его преображенный, вечный лик. Но она делается для нас, очевидно, что своим условным языком она обращается к нам, так же как и цитированные выше описания святых подвижников относятся не только к аскетической практике монахов, но и ко всем верующим, так как стяжание благодати Духа Святого является заданием для всякого члена Церкви. Как образное выражение аскетического опыта Православия, икона имеет капитальное значение, которое и является основной и главной целью церковного искусства. Ее созидательная роль заключается не только в научении истинам христианской веры, но в формировании всего человека.

Содержание иконы раскрывается поэтому как подлинное духовное руководство на пути христианской жизни, и, в частности, в молитве: она указывает нам, как мы должны держать себя в молитве, с одной стороны — по отношению к Богу, с другой стороны — по отношению к окружающему миру. Молитва есть беседа с Богом; поэтому и нужны для нее бесстрастие, глухота и невосприимчивость к мирским возбуждениям. "Итак, братия, — говорит св. Григорий Богослов, — не будем святого совершать нечисто, высокого — низко, честного — бесчестно и, кратко сказать, духовного — по земному [...]. У нас все духовно: действие, движение, желание, слова, даже походка и одеяние, даже мановение, потому что ум (nous) на все простирается и во всем образует человека по Богу; так духовно и торжественно и веселие" [48]. Это и показывает нам икона. Нужно разумное управление нашими чувствами, через которые входят в душу человека соблазны: "Возмущается чистота сердца его (человека) по причине мятущегося движения образов, которые входят и выходят через

48. Слово XI, к Григорию Нисскому //Творения. СПб, т. 1, с. 197—198; P.G. 35, 840 A.

чувства — зрения, слуха, осязания, вкуса и обоняния и через слово", — говорит св. Антоний Великий [49]. Отцы рассматривают пять чувств как своего рода двери души: "Все двери души твоей, то есть чувства, тщательно затвори и храни, — учит Авва Исаия, — чтобы через них душа не ушла бы блуждать или в душу не налезли мирские дела и слова". Молясь перед иконой или просто глядя на нее, мы имеем перед глазами постоянное напоминание о том, что "кто верует, что его тело воскреснет в день суда, тот должен хранить его непорочным и чистым от всякой скверны и порока" [50]. И это для того, чтобы хотя бы в молитве мы затворяли двери души нашей и стремились к тому, чтобы тело наше, с помощью благодати Духа Святого, научалось держать себя в порядке, как и тело изображенного на иконе святого, глаза "смотрели с чистотою", уши "слушали в мире" и т.д. и "сердце не помышляло лукаво". Так через образ Церковь стремится помочь нам воссоздать нашу искаженную грехом природу.

В области подвига, области молитвы, Отцы характеризуют православный духовный опыт как *узкия врата и тесный путь вводяй в живот* (Мф. 7, 14). Человек как бы стоит у начала пути, который не сосредоточивается где-то в глубине образа, а открывается перед ним во всей необъятности своей полноты. Перед ним открывается как бы дверь Божественной жизни. Так, говоря о духовной жизни, к образу дверей прибегает преподобный Макарий Великий и многие другие авторы: "Отверзаются перед ним двери, и входит он внутрь многих обителей; и по мере того как входит, снова отверзаются перед ним двери [...], и обогащается он; и в какой мере обогащается, в такой же показываются ему новые чудеса" [51]. Перед человеком, во-

49. Добротолюбие, т. I, с. 122.
50. Авва Исаия. Слово 15-е // Добротолюбие, т. I, с. 33.
51. Там же, с. 230.

шедшим в *узкие врата*, открываются бесконечные перспективы и возможности, и путь его не только не суживается, но все более и более расширяется. Но исходит этот путь из одной лишь точки, из глубины нашего сердца, той точки, начиная с которой вся наша перспектива должна стать обратной. Это в подлинном и буквальном смысле — ***обращение*** (metanoia) (обращение ума).

Итак, икона есть и путь, и средство; она — сама молитва. Она наглядно и непосредственно открывает нам ту бесстрастность (свободу от страстей), о которой говорят Отцы, учит нас *поститься глазами*, по выражению Аввы Дорофея[52]. И действительно, *поститься глазами* невозможно ни перед каким другим образом, будь он беспредметным (абстрактным) или обычным, предметным. Только икона может указать, в чем заключается и чем достигается этот пост.

Из вышеизложенного ясно, что цель иконы — не в том, чтобы возбудить или усилить в нас то или иное естественное человеческое чувство. Икона не *трогательна*, не чувствительна. Цель ее — направить все наши чувства, так же как и ум и всю нашу человеческую природу к ее истинной цели — на путь преображения, очищая нас от всякой экзальтации, которая может быть только нездоровой. Так же как обожение человека, которое она передает, икона не упраздняет ничего истинно человеческого: ни психологического элемента, ни различных особенностей человека. Всякая икона святого показывает, в чем заключалась его земная деятельность, которую он обратил в духовный подвиг, будь то деятельность церковная, как, например, епископа, монаха, или деятельность мирская, как князя, воина, врача. Но, как и в Евангелии, все человеческие мысли, знания, чувства и дела здесь показываются в их

52. Душеполезные поучения и послания. Изд. 7-е. Оптина Пустынь, 1895, с. 186.

18. Богоматерь с Младенцем. Русская икона XVI в.

19. Мадонна Грандука (Рафаэль)
Одна и та же иконография, те же позы, жесты и даже складки одежды.
И там и тут те же человеческие чувства — материнская нежность и любовь.
Но с одной стороны — православное учение о Богоматеринстве и воплощении,
с другой — индивидуальная интерпретация того сюжета художником.

соприкосновении с миром Божественным, и от этого соприкосновения все очищается; то же, что не может очиститься, сгорает. Всякое проявление человеческой природы, всякое явление нашей жизни просвещается и осмысляется.

Так же как мы изображаем Богочеловека Иисуса Христа во всем подобным нам, ***кроме греха***, так же мы изображаем и святого, как человека, освобожденного от греха. По слову преподобного Максима Исповедника, "подобно плоти Христовой, и наша освобождается от греховной тли. Ибо как Христос по естеству был безгрешен и плотию и душою как Человек, так и мы, верующие в Него и в Него облекшиеся духом, можем произволением быть в Нем без греха" [53]. Православная икона и показывает нам именно тело святого человека, освобожденное от греховной тли, тело, которое "стало в некоторой мере причастным тех свойств духовного тела, какие имеет получить оно в воскресение праведных", "*тело смирения нашего",* ставшее *"сообразным телу славы Его*" (Фил. 3, 21).

Православное церковное искусство есть, таким образом, видимое выражение догмата преображения, и преображение это понимается и передается как определенная объективная реальность в соответствии с православным учением: показывается не отвлеченное о нем представление и не его индивидуальное более или менее искаженное понимание, а церковная истина.

Краски в иконе передают цвет человеческого тела, но не естественный тон плоти, что, как мы видели, просто не соответствует смыслу иконы. Вопрос также гораздо глубже, чем вопрос передачи красоты человеческого тела. Красота здесь — красота внутренняя, духовная, в соответствии со словами Апостола Петра: *Потаеный сердца человек, в*

53. Деятельные и богословские главы, гл. 67 // Добротолюбие. М. 1889, т. III, с. 263.

нeистлении кроткаго и молчаливаго духа, еже есть пред Богом многоценно (1 Петр. 3, 4). Это красота приобщения дольнего к горнему. Эту-то красоту — святость, стяжанное человеком подобие Божие — и показывает икона. На свойственном ей языке она воспроизводит действие благодати, которая, по выражению св. Григория Паламы, "начинает как бы живописать в нас на том, что по образу, то, что по подобию, так что [...] мы образуемся в подобие" [54].

Поэтому самый смысл иконы не в том, чтобы быть красивым предметом, а в том, чтобы изображать красоту — подобие Божие.

Понятно, что и *свет иконы*, который озаряет нас, не есть достигаемая при помощи красок естественная светловидность ликов, а Божественная благодать. Этот свет одухотворенной, безгрешной плоти нужно понимать, конечно, не только как явление духовное или только явление физическое, а как совершенное соединение того и другого, как откровение будущей духовной телесности [55].

54. К старице Ксении о добродетели и страстях, параграф 33 // Добротолюбие, т. V, с. 300—301.

55. Поэтому в Православной Церкви никогда не вставал вопрос об изображении наготы так, как он вставал (и все еще встает) в Римской Церкви. Тридентский Собор (на своей 25-й сессии) вынес постановление: "Священный Собор желает, чтобы избегали всякой нечистоты и не придавали бы изображениям искушающей привлекательности". Оказалось, что "нечистота" — это и есть человеческое тело. Поэтому началось с того, что было запрещено изображать наготу в религиозном искусстве. Началась настоящая охота за такими изображениями. По приказу папы Павла IV в изображении Страшного Суда Микеланджело все персонажи были прикрыты одеждами. Папа Климент VIII, отказавшись от полумер, решил уничтожить всю эту фреску Сикстинской капеллы и не сделал этого только благодаря прошению, поданному Академией св. Луки. Карл Борромей, олицетворяющий в себе дух Тридентского Собора, уничтожал изображения наготы повсюду, где они встречались: уничтожались картины и статуи, которые считались недостаточно стыдливыми. (См.: Маль Э. Религиозное искусство после Тридентского Собора. Париж, 1932, с. 2 [по-французски].) Сами живописцы сжигали свои собственные произведения. В Православной Церкви, по характеру ее искусства, такое положение было бы совершенно невозможным.

20. Святой Василий Блаженный. Русская икона XX в.

Одежда в иконе сохраняет свои свойства и совершенно логически облекает формы человеческого тела; однако она изображается так, что не скрывает от глаз прославленное состояние святого, а наоборот, его подчеркивает; выявляя дело человека, она становится как бы образом его одежды славы, образом *ризы нетления*. И здесь аскетический опыт находит свое внешнее выражение в строгости часто даже геометрических форм, света и линий складок. Они перестают быть случайными и беспорядочными, меняют свой характер, становятся строго ритмичными, подчиняясь общей гармонии образа. Освящение человеческого тела сообщается и облекающей его одежде. Мы знаем, что прикосновение к одежде Спасителя, Богоматери, Апостолов и святых подавало исцеление верующим. Достаточно вспомнить евангельскую кровоточивую жену или исцеления от одежды Апостола Павла (*см. Деян. 19, 12*).

Естественно, что внутренний строй человека, изображенного на иконе, отражается и в его движениях: святые не жестикулируют —они предстоят Богу, священнодействуют, и каждое их движение и само положение их тела носит характер сакраментальный, иератический. Обычно они повернуты прямо к зрителю или на три четверти. Эта особенность характерна для христианского искусства с самого его зарождения. Святой присутствует не где-то в пространстве, а здесь — перед нами. Молясь ему, мы должны видеть его перед собой, как бы встречаться с ним лицом к лицу. Очевидно, это и является причиной того, что святых почти никогда не изображают в профиль, только очень редко в сложных композициях, где они обращены к композиционному и смысловому центру. Профиль в какой-то мере прерывает непосредственное общение; он уже начало отсутствия. Поэтому, помимо изображений из житий, в клеймах на полях иконы, в профиль изображаются обычно только люди, не достигшие святости, как, напри-

мер, волхвы или пастухи в иконе Рождества Христова.

Свойством святости является то, что она освящает все то, что с ней соприкасается. Это есть начало грядущего преображения мира. В человеке и через человека раскрывается и осуществляется сонаследие твари в вечной Божественной жизни. Так же как тварь пала по вине человека, так же его обожением она и спасается, "*потому что тварь покорилась суете не добровольно, но по воле покорившего ее, — в надежде, что и сама тварь будет освобождена от рабства тлению в свободу славы детей Божиих*" (Рим. 8, 20—23). Указание на это начало восстановления нарушенного грехом единства всей твари нам дает пребывание Спасителя в пустыне: *Он был со зверьми, и Ангелы служили Ему* (Мк. 1, 13). Вокруг Него собирается небесное и земное, предназначенное стать в Богочеловеке новой тварью. Эта мысль об единении всей твари проходит через всю православную иконографию [56]. Это объединение всех существ в Боге, начиная с Ангелов и кончая низшей тварью, и есть обновленный во Христе грядущий космос, который противопоставляется всеобщему раздору и вражде среди твари. Собор всей твари, как грядущий мир вселенной, как всеобъемлющий храм Божий, является основной мыслью православного церковного искусства, которая господствует и в архитектуре, и в живописи [57]. Вот почему на иконе изменяется все, что окружает святого. Мир, окружающий благовестника и носителя Божественного Откровения, человека, становится образом нового грядущего, преображенного мира. Все теряет свой обычный беспорядочный вид, все становится *по чину*. люди, пейзаж, животные, архитектура. Все, что окружает святого, подчиняется вместе с ним ритмическому строю, все отражает присутствие Бо-

56. Она с особой силой подчеркивается в некоторых иконах, раскрывающих космический аспект Церкви, как, например, " О Тебе радуется...", "Всякое дыхание да хвалит Господа...".

57. См.: Трубецкой Е. Смысл жизни. Берлин, 1922, с. 71—72.

21. Святые священномученики Власий и Спиридон — покровители животных
Русская икона XIV в.

22. Святитель Фотий Исповедник. Русская икона XX в.

жие, приближаясь — и приближая нас — к Богу. Земля, мир растительный, мир животный изображаются здесь не для того, чтобы приблизить нас к тому, что мы видим вокруг себя, то есть к миру в его падшем и тленном состоянии, а чтобы показать участие этого мира в освящении человека. Действие святости на весь тварный мир и, в частности, на диких животных является характерной чертой множества житий святых [58]. Епифаний, ученик и списатель жития преподобного Сергия Радонежского, говоря об отношении диких зверей к святому замечает: "И пусть никто этому не удивляется, зная наверное, что когда в каком человеке живет Бог и почивает Дух Святой, то все ему покорно, как и сначала первозданному Адаму, до преступления заповеди Божией, когда он также жил один в пустыне, все было ему покорно". Также и в житии святого Исаака Сирина говорится, что звери, приходившие к нему, обоняли ту *воню*, которая исходила от Адама до грехопадения. Поэтому и звери на иконе изображаются не совсем обычно, хотя каждый вид и сохраняет свои характерные черты. Это могло бы показаться странностью или неумением, если бы мы не понимали языка иконописцев, указывающих этим способом на недоступную нам теперь тайну "именования" животных Адамом в раю.

Особую в некотором смысле роль играет изображение в иконе архитектуры. Входя в общий строй, она указывает на место, где происходит изображаемое событие: храм, дом, город. Но здание (так же как и пещера в иконах Рождества Христова или Воскресения) никогда не заключает в себе происходящие события, а служит им фоном, так что сцена изображается не ***внутри*** здания, а ***перед*** ним. По самому смыслу иконы, действие не замыкается, не огра-

58. Например, св. Исаака Сирина, св. Марии Египетской, преподобных Сергия Радонежского, Серафима Саровского, Павла Обнорского и многих других.

ничивается тем местом, где оно исторически произошло, так же как, будучи явленным во времени, оно не ограничивается тем моментом, когда оно совершилось. (Только с XVII века русские иконописцы, подпавшие под западное влияние, начали изображать действие происходящим внутри здания.) С человеческой фигурой архитектура связана общим смыслом и композицией, но очень часто логической связи с ней не имеет. Если мы сравним то, как передается в иконе человеческая фигура и как передается здание, то увидим между ними большую разницу: человеческая фигура, за редкими исключениями, всегда правильно построена; в ней все на своем месте. То же и в одежде: ее разделка, построение складок и т.д. не выходит из рамок логики. Архитектура же, как по своим формам, так и по их распределению, часто идет в разрез с человеческой логикой, а в отдельных случаях подчеркнуто алогична: пропорции совершенно не соблюдаются; двери и окна пробиты не на месте и совершенно неприменимы по своим размерам и т.д. Обычно считается, что архитектура в иконе представляет собою нагромождение византийских и античных форм, сохраняемых из-за консерватизма иконописцев, их слепой приверженности к этим, непонятным теперь, формам. Однако подлинный смысл этого явления в том, что изображенное на иконе действительно выходит за пределы рассудочных категорий, за пределы законов земного бытия. Архитектура (будь то античная, византийская или русская) — тот элемент в иконе, при помощи которого можно это особенно ясно показать. Трактуется она с известным живописным "юродством" в полном противоречии с рассудочными категориями. Эта архитектурная фантастика постоянно смущает разум, ставит его на место и подчеркивает над-логичность веры [59].

59. Такая "алогичность" архитектуры существовала в иконе до начала ее упадка, в частности в России приблизительно до конца XVI — начала

Странность и необычность иконы — та же самая, что странность и необычность Евангелия, ибо Евангелие является подлинным вызовом всей мирской мудрости. *Погублю премудрость премудрых и разум разумных отвергну*, — говорит Господь устами Своих пророков, которых цитирует св. Апостол Павел (1 Кор. 1, 19). Евангелие зовет нас к жизни во Христе, икона нам эту жизнь показывает. Поэтому она и прибегает к формам ненормальным и шокирующим, так же как и святость принимает иногда крайние формы безумия в глазах мира, формы вызова этому миру, формы юродства. "Говорят, что я безумный, — говорит один юродивый. — Но без безумия нельзя войти в Царствие Божие [...]. Чтобы жить по-евангельски, надо быть безумным. Пока люди будут благоразумны и рассудительны, Царствие Божие не придет на землю" [60]. Юродство святости и иногда вызывающие формы иконы выражают одну и ту же евангельскую реальность. Евангельская перспектива обратна по отношению к мирской. И мир, который показывает нам икона, — не тот мир, в котором царят рациональные категории и человеческая мораль, но Божественная благодать. Отсюда иератизм иконы, ее простота, ее величие и спокойствие; отсюда ритм ее линий, радость ее красок. Она отражает и подвиг, и радость победы. Это скорбь, превращенная в *радость о Бозе живе*; это новый строй в новой твари.

Как мы видим, мир в иконе не походит на свой повседневный облик. Все здесь пронизано божественным светом, и поэтому предметы не освещены с той или иной стороны каким-либо источником света; они не отбрасы-

XVII века, когда начало теряться понимание иконописного языка. С этого времени архитектура становится логичной и пропорциональной. И, как это ни странно, как раз здесь-то и встречаются действительно фантастические нагромождения архитектурных форм.

60. Архимандрит Спиридон. Мои миссии в Сибири. (Перевод с франц. перевода П.Паскапя. Париж, 1950, с. 39—40.)

8 - 77341

вают теней, ибо теней нет в Царствии Божием, где все пронизано светом. На техническом языке иконописцев *светом* называется самый фон иконы. Об этом мы будем говорить в дальнейшем.

В нашем изложении мы пытались показать, что так же как символика первохристианского искусства была общим языком всей Церкви, так общим языком ее является и икона, потому что она выражает общеправославное учение, общеправославный аскетический опыт и общеправославное богослужение. Церковный образ всегда выражал Откровение Церкви, неся его в видимых формах церковному народу как ответ на его вопросы, как руководство и наставление, как жизненное задание, преображение и начаток Царствия Божия. Божественное Откровение и его приятие человеком составляют единое действие в двух направлениях: апокалипсис и гноза — путь откровения и путь познания — соответствуют друг другу. Бог нисходит и открывается человеку, человек отвечает. восходя к Богу, сообразуя свою жизнь с полученным Откровением. В образе он получает Откровение и образом же отвечает ему в меру своего ему причастия. Иначе говоря, икона есть видимое свидетельство как схождения Бога к человеку, так и устремления человека к Богу. Если церковное слово и пение освящают нашу душу посредством слуха, то образ освящает ее посредством зрения — первого из чувств, по толкованию св. Отцов. *Светильник телу есть око,* говорит Сам Господь; *аще убо око твое будет просто, все тело твое светло будет* (Мф. 6, 22). Богослужение посредством слова и образа освящает наши чувства. Будучи выражением очищенного образа и восстановленного подобия Божия в человеке, икона является созидательным и динамическим элементом богослужения [61]. Поэтому определением своего

61. Она далеко не просто консервативна, и роль ее не пассивна, как думают некоторые.

Седьмого Вселенского Собора Церковь и предписывает "подобно изображению Честного и Животворящего Креста, полагать во святых Божиих церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях честные и святые иконы". Она видит в иконе одно из средств, которые могут и должны помочь в осуществлении поставленного перед нами задания — уподобления нашему Божественному Первообразу, осуществление в жизни того, что было нам открыто и передано Богочеловеком. Святых людей немного, но святость есть задание для всех людей; и иконы поставляются повсюду как образ этой святости, как откровение грядущей святости мира, как план и проект его преображения. Кроме того, поскольку благодать, стяжанная при жизни святыми, неистощимо пребывает в их изображениях [62], они полагаются повсюду, как освящение мира присущей им благодатью. Иконы — как бы вехи на пути к новой твари, и мы все, по словам Апостола Павла, *славу Господню взирающе, в тойже образ преобразуемся* (2 Кор. 3, 18).

Люди, опытно познавшие освящение, создали соответствующие образы, которые подлинно являются "откровением и показанием скрытого", по выражению преподобного Иоанна Дамаскина, подобно тому как и скиния, сделанная по указанию Моисея, открывала то, что было показано ему на горе. Образы эти не только несут человеку откровение грядущего преображенного мира, но и приобщают его к нему. Можно сказать, что икона пишется с натуры, но при помощи символов, ибо та натура, которую она изображает, не передаваема непосредственно. Это мир, который в полноте своей откроется только во Второе и славное Пришествие Спасителя.

Мы пытались пояснить содержание иконы как выраже-

62. Иоанн Дамаскин. Слово 1-е в защиту святых икон. Гл. XIX; P.G. 94, I, 1249.

ние догмата, как плод православного духовного опыта в течение христологического периода истории Церкви, того содержания иконы, которое явлено Отцами и Соборами, в особенности же догматом иконопочитания.

Теперь мы перейдем к краткому изложению того, как развивался и уточнялся художественный язык иконы, выражающий ее содержание, классический ее язык. Мы рассмотрим и ту роль, которую играла икона в течение столетий, последовавших за иконоборчеством, включая и наше время.

X.

Послеиконоборческий период

Знаменательно, что борьба за икону происходила на рубеже двух периодов истории Церкви, из которых каждый формулировал разные аспекты догмата Боговоплощения. Между этими двумя периодами догмат иконопочитания является как бы своего рода пограничным камнем, обращенным в обе стороны и объединяющим в себе учение, формулированное в эти два периода.

Вся эпоха Вселенских Соборов является, главным образом, периодом христологическим, то есть посвященным выявлению православного учения о Личности Иисуса Христа, Бога и Человека. В продолжение этого периода, как составная часть христологического учения в его целом, икона свидетельствует прежде всего о самом факте Боговоплощения. Свое учение о нем Церковь утверждает и словом, и образом.

Следующий затем период истории Церкви, с IX по XVI век приблизительно, был периодом пневматологическим. Центральным богословским вопросом, вокруг которого со-

средоточены и ереси, и церковное вероучение, является вопрос о Духе Святом и Его действии в человеке, то есть плод и результат Боговоплощения. В течение этого периода Церковь свидетельствует, что если "Бог стал Человеком", то это для того, "чтобы человек стал богом", и икона, в полном соответствии с богословием и богослужением, свидетельствует в это время преимущественно о плодах Боговоплощения, о святости, об обожении человека: с возрастающей ясностью она показывает миру образ человека, ставщего богом по благодати. В это время, главным образом, кристаллизируется классическая форма церковного искусства и осуществляются в полноте те возможности, которые были заложены в первохристианском искусстве. Это высщий расцвет иконы, связанный с расцветом святости, особенно святости типа преподобных. Роспись храмов принимает в этот период свою окончательную форму и уже в XI веке становится точной и определенной системой.

Новые народы входят в Церковь, главным образом, славяне. Они вносят свой вклад в искусство Церкви, и каждый из них создает свой собственный тип святости и свой собственный тип иконы. Это придает церковному искусству в его классической форме больщое богатство и разнообразие.

Победа над иконоборческой ересью, провозглащенная на Соборе 843 года как Торжество Православия, не означает, что иконоборчество было изжито; оно еще продолжало играть активную роль. "Убежденные иконоборцы, продолжавшие с упорством придерживаться своих взглядов после смерти последнего императора иконоборца (Феофила), были еще многочисленны, по-видимому, в течение полувека, последовавщего за официальным восстановлением религиозных изображений" [1].

1. Граб ар А. Византийское иконоборчество. Париж, 1957, с. 12 (по-французски).

Положение Константинопольской Церкви было трудным в этот период не только из-за силы иконоборцев, но из-за несогласий по отношению к ним в среде самих православных. Святой Патриарх Мефодий был человеком благожелательным и мягким. Но среди православных было много людей, настроенных более непримиримо. Патриарх избегал ставить их на руководящие места, чтобы не раздражать иконоборцев, не усиливать раздора и не делать из еретиков *исповедников*. За это он подвергался строгой критике со стороны непримиримых, в частности, монахов Студийского монастыря, действия которых приняли такой оборот, что Патриарх был вынужден их отлучить. Распри из-за отлучения студитов создавали такие трудности, что по смерти Мефодия (14 июня 847 г.) императрица Феодора, вместо нормальных выборов Патриарха Поместным Собором, сама своей властью назначила Патриархом сына императора Михаила I, Никиту, в монашестве Игнатия. При нем непримиримые вскоре заняли руководящие места, со студитов было снято отлучение, но зато были отлучены некоторые умеренные. Иконоборцы еще более окрепли. Однако последующие события придали ходу борьбы с ними другое направление. Императрица Феодора была заточена, императором стал Михаил III. Святой Игнатий отказался от патриаршества, и вместо него был избран св. Фотий [2]. И тот, и другой занимали патриарший престол по два раза [3]. Эта смена Патриархов, происходившая из-за внутренних распрей, не способствовала, конечно, нормальному течению церковной жизни.

Святитель Фотий открывает новую эпоху борьбы за истинное учение Церкви после Торжества Православия, то

2. Для общей характеристики этого периода см. статью аббата Ф.Дворника "Патриарх Фотий и иконоборчество" (The Patriarch Photius and Iconoclasm // Dumbarton Oaks Papers, Cambridge, Mass, 1953, № 7Б p. 67—98.

3. Первый с 847 по 858 г и с 867 по 877 г., второй с 858 по 867 г. и с 877 по 886 г.

есть завершения эпохи Вселенских Соборов, коими были утверждены догматы, относящиеся к воплощению Слова. Отныне борьба будет вестись преимущественно вокруг истин, связанных с таинственной Пятидесятницей: о Духе Святом, о благодати, о природе Церкви... Другими словами, если период Вселенских Соборов был периодом раскрытия домостроительства второго Лица Святой Троицы, то в этот новый период богословская мысль и искусство направлены главным образом на раскрытие домостроительства третьей Ипостаси. Этот поворотный момент, во многом определивший дальнейший путь Церкви и ее искусства, носит на себе печать великого исповедника, святителя Фотия [4]. Его исключительная личность и деятельность налагают отпечаток на церковную жизнь, мысль и искусство не только его времени, но и далеко за его пределами. Патриарх Фотий "был, так сказать, центром литературного и интеллектуального движения второй половины IX века [...]. Образование его было разносторонне и познания необычайно велики не только в области богословия, но и в области грамматики, философии, естественных наук, права и медицины" [5]. Именно Патриарху "Фотию, гуманисту и вдохновителю возрождения XI века" [6], принадлежит главная заслуга и в окончательном поражении иконоборчества. Для борьбы с ним святитель Фотий обладал исключительными данными. Принадлежа к семье исповедников Православия (он сам, его отец и дядя были преданы анафеме иконоборцами), он ясно видел путь к победе над

4. Личность и дело святителя Фотия долгое время представлялись на Западе крайне одиозно. Истинное положение дела восстановлено только в наше время трудами аббата Ф. Дворника. См. преимущественно его труд: Схизма Фотия, история и легенда. Париж, 1950 (по-французски).

5. Васильев А.А. История Византийской империи. Париж, 1932, т. 1, с. 390 (по-французски) и Дворник Ф. Схизма... С. 31.

6. Грабар А. Религиозное искусство Византийской империи при Македонской династии. (L'Art religieux et l'Empire byzantin à l'époque des Macédoniens // Ecole pratique des Hautes Etudes, Annuaire 1939—1940, p. 19.)

23. Святой Григорий Палама. Византийская икона XIV в.

24. Святой Савва Сербский. Сербская фреска XIII в.

ересью, сочетая солидную теоретическую основу с правильной и гибкой тактикой. Для борьбы с аргументацией иконоборцев им была реорганизована академия. Если в патриаршество св. Игнатия царил некоторый обскурантизм и считалось, что науки, которым с таким усердием предавались иконоборцы, не столько нужны, как благочестие, то Патриарх Фотий считал последнее далеко недостаточным и видел именно в обладании наукой одно из главных средств борьбы против ереси. Во главе академии был поставлен ближайший друг св. Фотия, будущий просветитель славян, Константин (Кирилл). Уже в первое свое патриаршество святитель Фотий собрал ученых и художников и начал работы по восстановлению церковных росписей. С его именем связано возрождение искусства в IX веке [7], особенно ярко проявившееся во второе его патриаршество.

В отношении иконоборчества позиция святителя Фотия отличалась крайней бескомпромиссностью. Так же как Отцы Седьмого Вселенского Собора, он видит в этой ереси ниспровержение центрального догмата христианства. В письме к болгарскому царю Михаилу он называет иконоборцев "христоборцами хуже Иудеев" [8]. "Вы (иконоборцы), говорит он в другом месте, рождаете в своем уме непримиримую войну против Христа, и обнаруживаете ее не прямо, а под видом иконы" [9]. Как и Отцы Седьмого Собора, он видит в иконе аналогию Священному Писанию и уточняет и развивает эту мысль. Отмечая традиционно выражаемое в святоотеческой письменности преимущество зрения над слухом, он резко подчеркивает важность научения через икону. Если человек его отвергает, то он уже раньше отверг научение через Священное Писание. Почитать икону значит правильно понимать

7. Дворник Ф. Патр. Фотий и иконоборчество, с. 87 и 91.
8. P.G. 102, 569 D.
9. P.G. 101, 949 D.

Священное Писание, и наоборот [10].

Антииконоборческая деятельность и мысль святителя Фотия прямо или косвенно отразились как на задачах Соборов IX века, их определениях и суждениях, так и на направлении богословской мысли этого времени. Состоявшийся при нем Двукратный Собор 861 года, с участием римских легатов, был созван для нового торжественного осуждения ереси [11]. Деяния этого Собора были уничтожены собором 869/870 года, так что о содержании их в отношении иконоборчества мы, к сожалению, ничего не знаем.

Собор 869/870 года, при св. Патриархе Игнатии, направленный против св. Патриарха Фотия, снова вернулся к вопросу иконоборчества. Вопрос этот был поднят по инициативе императора Василия I. Ересь была снова осуждена, и современные ее представители, во главе с Феодором Крифиной, преданы анафеме. На этом соборе было прочтено привезенное легатами Послание папы Николая I; шестой параграф этого Послания, направленный против иконоборчества, гласит: "В отношении святых и почитаемых икон Господа нашего, Его Матери Приснодевы и всех святых, начиная с Авеля, должно хранить без изменения то, что приняла святая Церковь во все времена, во всем мире, и то, что повелели и предписали папы по этому поводу. Мы анафематствуем Иоанна, бывшего Константинопольского Патриарха, и его единомышленников, которые говорят, что надо разбивать и попирать ногами иконы" [12]. Как видим, в смысле богословском этот текст никакого интереса не представляет.

Собор 869/870 года (на котором Римская Церковь под-

10. Слово 73. Греч. издание Аристарха. Константинополь, 1901, т. 2, с. 304—305.

11. Об этом свидетельствует переписка папы Николая I с императором Михаилом III. (Манси XV, 243). См. также: Дворник Ф. Указ.соч., с. 77; Хефеле Х. История Соборов. Париж, 1911, т. IV, 1, с. 272. Ссылка на письмо Николая I: Посл. 1-е, X (Манси XV, 161, 261).

12. Хефеле Х. Указ.соч., т. IV, 1, с. 239.

тверждает Собор 843 года, то есть Торжество Православия), со времени григорианской реформы Римской Церковью считается восьмым Вселенским. Православной Церковью собор этот, осудивший св. Патриарха Фотия, не признается, и поэтому его определения официального значения не имеют. Но все же собор этот теоретически был православным, и относящееся к церковному искусству третье его правило представляет для нас известный интерес. На нем следует остановиться, так как оно знаменательно тем, что в общем контексте того времени выражает направление богословской мысли и отношение к образу в период, непосредственно последовавший за иконоборчеством. Текст этого правила следующий: "Мы повелеваем почитать святую икону Господа нашего Иисуса Христа наравне с книгой Евангелий. Потому что, так же как через внесенные в нее слоги все получают спасение, так и через краски иконописания и мудрые, и невежды — все получают пользу от того, что у них имеется. Потому, что, так же как слово в слогах возвещает, так то же самое представляют краски в написанном. Если кто не почитает икону Спаса Христа, да не увидит Его зрака во Втором Пришествии. Тоже и икону Пречистой Его Матери, и иконы святых Ангелов (написанные) так же, как их описывает словами Священное Писание, и кроме того, всех святых, почитаем и воздаем им честь. Те, кто этого не придерживается, да будут анафема" [13]. Как видим, это правило, по существу, лишь сокращенно повторяет основные положения Ороса Седьмого Вселенского Собора. Однако здесь следует отметить два момента. Это прежде всего соборно выраженное утверждение, что пользу от образа получают все члены Церкви, независимо от их культурного уровня. Можно полагать, что это высказывание собора,

13. Манси XVI, 400. Хефеле X., там же, с. 869—870.

который имел столь большое значение для Запада, было направлено против понимания образа лишь как "Библии для неграмотных, прочно утвердившегося на Западе со времени св. папы Григория Великого. И все же, несмотря на то что собор 869/870 года признан Римской Церковью восьмым Вселенским, такое понимание образа на Западе не было изжито и отчасти продолжает бытовать и до сих пор [14]. Православному же Востоку такой взгляд на образ всегда был чужд. "Так же как и всякий человек, даже самый совершенный, — писал преподобный Феодор Студит, — нуждается в книге Евангелия, так же обстоит дело и с образом, который ему соответствует" [15].

В конце правила собор выражается с большой силой: кто теперь не почитает икону Христа, тот да не увидит Его зрака во Второе Его Пришествие [16]. Эта фраза представляет для нас особый интерес, так как она, по существу, передает основную истину иконопочитания, выраженную другими словами в Оросе Седьмого Вселенского Собора, где эсхатологический аспект образа, правда с меньшей выпуклостью, подчеркнут пророчеством Софонии (*3, 14—15*). Видение Христа в его Второе Пришествие предполагает исповедание Первого Его Пришествия и почитание свидетельства этого Пришествия — образа Его Личности. И обратно: почитание образа есть залог и условие видения Его во славе Второго Пришествия. Другими словами, "почитание иконы есть в известном смысле начаток видения Бога" [17]. начало видения лицом к лицу. Напомним тропарь 4-й песни канона Нерукотворному Спасу (16 августа):

14. Конечно, нельзя сказать, что в наше время роспись римокатолического храма Матиссом, Шагалом или абстрактной живописью представляет собою "библию для неграмотных". Но здесь сам образ, там, где он вообще есть, предназначен уже не для духовного научения, а для эстетического восприятия.

15. P.G. 99, 1537 D.

16. Манси XIII, 377—380.

17. Лосский В. Боговидение. Нешатель, 1962, с. 140 (по-французски).

Боговидения славы древле, темно Твоих задних сподобися Моисей, просив: новый же Израиль лицем ныне в лице Тя, Избавителя, видит ясно. Через икону мы не только узнаем о Боге, но и познаем Самого Бога. И созерцаем мы в иконе Христа Его Божественную Личность в той славе, в которой Он снова придет, то есть Его преображенный, прославленный лик.

На иконах мы изображаем, заключает третье правило собора, также Богоматерь, Ангелов и святых. Так же как образ Христов, икона святого, и прежде всего Божией Матери, есть, в глазах собора, видимое предображение будущего: эсхатологического Царствия Христова, явления в человеке Его славы. *Аз славу, юже дал еси Мне, дах им* (Ин. 17, 22). Это видение прославленного лика Божия, обращенного к каждому человеку, то есть созерцание славы Христовой, получает в дальнейшем свое богословское оформление в учении св. Григория Паламы и в определениях Соборов XIV века о природе благодати [18]. Она, как увидим, будет богословским оформлением и содержания иконы. В XIX веке Московский Митрополит Филарет, применяя к иконе Христовой слова Апостола Павла: *мы же вси откровенным лицем славу Господню взирающе, в тойже образ преобразуемся от славы в славу, якоже от Господня Духа* (2 Кор. 3, 18), - толкует их следующим образом: "Он говорит не о себе одном, а о ***всех***; следственно, говорит не об особом преимуществе мужа Богодухновенного, а о действии и состоянии, которое доступно многим, и в известной степени ***всем. Все мы***, говорит он, откровенным лицем славу Господню взирающе, то есть взираем не просто на лице Христово, но на славу Его [...], взираем не как зрители бездейственные, но представляем светоносному лицу Христову душу нашу как зеркало для принятия све-

18. Там же, с. 140.

та Его [...] и сами ***в той же образ преобразуемся***[...], непрерывно стараясь возрастать в уподоблении образу Христову"[19].

На соборе 869/870 года не только был низложен св. Патриарх Фотий, но и его начинанию в деле восстановления и распространения церковного искусства было создано серьезное препятствие, так как вместе с ним запрещению подпали и люди, собранные им для этого дела. Для них была пресечена возможность его продолжать, так как значение иконы таково, что писать ее не могут лица, лишенные права учить в Церкви, то есть состоящие под анафемой[20].

Завершительным моментом борьбы святителя Фотия против иконоборчества было признание Второго Никейского Собора Седьмым Вселенским (на соборе 879/880 года). Несмотря на то, что это признание уже имело место на Соборах 867 и 869/870 гг., Римская Церковь продолжала признавать только шесть Вселенских Соборов[21]. Однако на Соборе 879/880 года, по настоянию святителя Фотия, папские легаты безоговорочно присоединились к этому признанию и пригрозили анафемой всем, кто не признает этот Собор Седьмым Вселенским[22]. Как говорит

19. Слово на освящение храма Нерукотворного Образа, 17 ноября 1855 г. (Слова, т. V, Москва, 1885, с. 340—341). Как мы видим, митрополит Филарет в XIX веке объясняет значение для верующего и действие на него образа Христова в том же контексте, что и св. Иоанн Дамаскин.

20. Седьмое правило Собора гласит: "Устроение святых и честных икон и обучение ближних учениям Божественной и человеческой мудрости очень полезно. Нехорошо, чтобы это совершалось недостойными. Поэтому ни в каком случае мы не разрешаем писать иконы в святых церквах анафематствованным, так же как, по этой же причине, тем же учить, пока они не обратятся от своего обмана. Если же кто-нибудь после этого нашего постановления как бы то ни было восприимет деятельность писания святых икон в церкви, если он клирик, извержется из своего сана, если же мирянин, исключится и лишится Божественных таинств" (Манси XVI, 402).

21. Дворник Ф. Патр. Фотий и иконоборчество, с. 96.

22. "Я (первый легат папы, Павел, епископ Анконский) признаю почитаемого Фотия законным и канонически избранным Патриархом и согласно

аббат Ф. Дворник, именно св. Фотий привел Римскую Церковь к единству с Православной на этом Соборе [23].

Нельзя не отметить, что основной темой исповедничества св. Патриарха Фотия была его борьба с искажением, вытекавшим из вставки в Никейско-Константинопольский Символ веры "Филиокве", которая, как известно, в это время была введена во многих местах на Западе. Латинские миссионеры настаивали на ней и в новообращенной Болгарии. Одним из догматических вопросов, поставленных на Соборе 879/880 года, была именно эта вставка (ей был уже посвящен Собор, созванный святителем Фотием в 867 году). Собор провозгласил неизменность Никейского Символа веры без "Филиокве": "Если кто, придя в такую крайность безумия, дерзнет излагать другой символ [...] или сделает прибавку или убавку в Символе, преданном нам Отцами святого Вселенского Никейского Собора [...], анафема да будет". Папские легаты не сделали никаких возражений против этого постановления Собора и подписали его вместе со всеми [24].

В плане борьбы с иконоборчеством признание Второго Никейского Собора Седьмым Вселенским было не только

папским письмам и коммониторию заявляю, что нахожусь в общении с ним. Одновременно я осуждаю и анафематствую Собор, бывший против него в Константинополе (8-й Вселенский), так же как и все, что было сделано против него при Адриане. Кто отделяется от него — отделяется от Церкви. Кроме того, я признаю Второй Никейский Собор Седьмым Вселенским". Следуют подписи. Оба других легата высказались в том же смысле (Хефеле, там же, с. 601). Отметим, что признание ограничилось, собственно, только высшей церковной властью в Риме. Что же касается Западной Церкви в целом, то здесь дело обстояло не так определенно. Так, например, когда по разным поводам западные епископы говорят о Вселенских Соборах, то одни считают их шесть, другие всего четыре и некоторые даже два. Седьмой же Собор или отрицается, или просто выпадает из поля зрения. См.: Дворник Ф., Схизма..., 424—428. Как видим, игнорирование соборных определений, сказывающееся по отношению к иконоборчеству, проявляется также и в отношении других ересей, осужденных предыдущими Соборами.

23. Дворник Ф. Патриарх Фотий и иконоборчество, с. 96.

24. Хефеле (текст декларации, с. 602—603). См. также: Васильев А.А. Указ., соч., т. 1, с. 438.

формальным актом большой важности. Иконоборчеству был нанесен этим решительный удар. Этим признанием оно окончательно и безсповоротно осуждалось Вселенской Церковью, как христианская ересь. Тем самым догмат иконопочитания признается одной из основных истин христианства и сам образ утверждается как свидетельство Боговоплощения и как средство богопознания и богообщения.

О реакции Запада на византийское иконоборчество мы уже говорили. Однако считаем необходимым сделать здесь некоторые добавления в свете современного отношения к этому вопросу.

Как и в период иконоборчества, Западная Церковь продолжала своим авторитетом поддерживать православную позицию Восточной Церкви. В Византии, как пишет один из известных римокатолических богословов нашего времени, "это были вероучебные споры, которые привели к углублению и определению вероучения настоящие этапы догматического развития. Запад же, не знавший таких споров, не придал им большого значения и увидел в них не подлинное догматическое развитие, а лишь дисциплинарную меру, утверждение почитания икон, не учитывая по существу их доматического значения" [25]. Это верно. Запад действительно не увидел в иконе того, что видела в ней Византия, он не понял ее содержания. Хотя он и был замешан в спор, "однако он никогда не следовал за Востоком в богословской аргументации и не ощутил всех последствий византийского богословия об иконах и всего того, что было с ним связано" [26]. А связано было очень многое. В наше время, с изменением отношения к иконе на Западе, постепенно осознается и важность происходив-

25. Гию Ле М.Ж. Дух греческого и русского Православия. Париж, 1961. с. 45 (по-французски).

26. Флоровский Г. Ориген, Евсевий и иконоборческий спор, с. 3.

ших в Византии споров и их последствий. Прекрасной иллюстрацией этого являются слова римокатолического писателя Даниэля Ропса: “Икона, — говорит он, — дает западным людям понятие о том, за что в действительности боролись в этом *споре об иконах*, который до крови раздирал византийский Восток в течение стольких лет и который представляется им, как они его видят, столь пустым, столь ничтожным. Возможно ли, чтобы люди убивали друг друга ради того, чтобы знать, имеют ли они право изображать Бога и святых. Но в действительности дело было не в этом, а в споре, предметом которого были высшие данные веры. Если икона, неизменная, нетленная икона, является своего рода *типом* несказанной реальности, то не значит ли отказаться от нее — тем самым отрезать себя от этой реальности?” [27].

Борьба с иконоборческой ересью и победа над ней имели капитальное значение для церковного искусства. По словам О. Демуса, “именно этот конфликт способствовал освобождению живописи от всех побочных и второстепенных элементов и свел ее к выражению только того, что имело основную ценность” [28]. Однако, на наш взгляд это сведение к основной ценности является не столько прямым результатом конфликта, как такового, сколько того осознания значения образа, к которому этот конфликт привел. Поэтому вернее сказать, что конфликт побудил христианство утвердить и разработать христологическую основу образа, побудил дать богословское обоснование

27. Ропс Даниэль. Перед иконами // Экклезия. № 34, янв. 1952 (по-французски). Приходя к правильному выводу, Д. Ропс, будучи римокатоликом, воспитанным на неправильном представлении об образе, допускает грубую ошибку, не придавая значения “ праву изображать Бога и святых”, которое и представляет собою одно из “высших данных веры”; “несказанная реальность”, о которой он говорит, только и может проявиться через реальность историческую.

28. Демус О. Византийское искусство в рамках Европы // Каталог выставки "Византийское искусство". Афины, 1964, с. 93—94 (по-французски).

иконы. Осознание же этого богословского обоснования привело к очищению и уточнению языка церковного искусства. Поскольку же христологическая основа образа окончательно утвердилась, проявляется определенная и ясно осознанная направленность к выявлению его содержания, его духовной сущности на основе предшествовавшего и настоящего духовного опыта. Центр тяжести, таким образом, переносится с преимущественно христологического аспекта иконы (предыдущего периода) на ее пневматологическое, эсхатологическое содержание, которое нашло свое богословское выражение в службе Торжества Православия, в частности, в кондаке праздника (см. выше). Происходит то, что в искусствоведении называется *спиритуализацией* искусства, и этот процесс достигает высшего выражения во второй половине XI века, проходя через все виды церковного искусства, захватывая и искусство светское. Иначе говоря, продолжается и становится доминирующей та линия, которая определилась в искусстве доиконоборческого периода и основа которой была намечена 82 правилом Пято-Шестого Собора.

Так же как реакция на иконоборчество имела общецерковное значение, так и программы и нормы, которые теперь вырабатывались, были руководящим принципом в развитии вообще всего православного искусства как такового. Другими словами, в период, непосредственно последовавший за иконоборчеством, оформляется канон церковного искусства. Нужно сказать, что в это же время происходит также и оформление общего контекста богослужения. Именно с Торжеством Православия в Константинополе окончательно утверждается так называемый *византийский* богослужебный чин. Вырабатывается единое гармоническое целое архитектуры, поэзии, живописи, пения, направленных совместно к единой цели: выражению сущности Православия.

После победы над иконоборчеством, по-видимому, еще не скоро и не повсюду было восстановлено почитание икон, и сами иконы распространились не сразу повсеместно. Непосредственно после Торжества Православия, в патриаршество св. Мефодия или св. Игнатия, была, как полагают, восстановлена мозаика в апсиде константинопольской Святой Софии, представляющая Богоматерь на троне (843—845) [29], и икона Христа над входом в императорский дворец. Однако даже в Святой Софии икон, по-видимому, еще не было, судя по слову, сказанному святителем Фотием на торжественном освящении в ней иконы в 867 году [30].

При восстановлении церковного искусства большую роль играли различные провинциальные течения. Вообще искусство IX века отличается большим разнообразием стилей и приемов [31]. В области сюжетной в этом разнообразии намечаются два основных течения. Первое выявляет православное учение в плане догматическом [32]. Именно в этом направлении наблюдается стремление к возвышению иконописного стиля, к иератизму и *спиритуализации*. Второе течение иконографически отражает борь-

29. Считается, что эта мозаика восстановлена святым Лазарем, иконописцем и исповедником Православия в период иконоборчества (память 17 ноября). См. Грабар А. Византийское иконоборчество, с. 190—191.

30. Слово 73 (изд. Аристарха, Константинополь, 1901, т. II, с. 294—300). А. Грабар относит это слово к 858—865 г. (указ.соч., с. 19).

31. Грабар А. Указ., соч., с. 192.

32. Характерным примером здесь может служить мозаика, восстановленная в Успенском соборе в Никее в епископство св. исповедника Феофана Начертанного (память 11 октября). Здесь крест в апсиде заменен образом Богоматери с Младенцем, над Которой из символического неба исходят три луча и рука. Над этим в конхе помещено символическое изображение Святой Троицы, престол с Евангелием и голубем. По кайме надпись: "Из чрева прежде денницы родих Тя" (Пс. 109). Здесь, как и в службе Рождества Христова, сопоставляются два рождения Спасителя: вневременное от Отца, непостижимое и потому неизобразимое, на которое может быть лишь указано текстом, и человеческое от Девы Марии — изобразимое. В.Н.Лазарев датирует эту мозаику концом VIII века (см.: История византийской живописи, т. 1, с. 68). А.Грабар и Фролов относят мозаику ко времени после 843 г.

бу с побежденной ересью [33]. Это течение отразилось, главным образом, в иллюстрациях Псалтири, доходивших порой до карикатуры [34].

Однако если полемика против иконоборцев имела место в иллюстрациях, то в культовом искусстве она отражения не находит. Вернее сказать, что борьба против ересей проявляется здесь отнюдь не в плане полемическом. Богослужебное искусство полемическим в собственном смысле никогда не было и не могло быть потому, что задача его другая. В своем культе Церковь считает достаточным противополагать искажениям свою веру в положительном смысле. Поэтому реакция Православия могла быть здесь только утверждением правой веры, реакцией положительной. Она могла выражаться в уточнении деталей, в углублении и уточнении вероучения [35], но никак не во введении в богослужебное искусство полемической иконографии. Вот почему мы не встречаем в этом искусстве реакции даже на такое капитальной важности событие, как отпадение Рима [36].

В IX веке становится характерным сближение светского искусства с церковным [37]. Освободившись от цезаре-папизма императоров-иконоборцев, Церковь теперь налагает свою печать на искусство светское. В период иконоборчества византийские императоры были во главе ереси; от них исходила инициатива преследования православных.

33. Таковы, например, изображения четырех православных Патриархов, борцов за иконы, вместе с двенадцатью Апостолами в зале при константинопольской Святой Софии.

34. Например, Хлудовская Псалтирь (Афон, Пантократор, № 61), Псалтирь Британского музея. См. Грабар А. Указ., соч., с. 61, 196, 202; иллюстрации 141, 143, 144, 146, 152, 155, 157.

35. См. приведенный пример Никейской мозаики и позже, напр. в иконографии Преображения в XIII - XIV вв., очевидно, в ответ на символическое истолкование Преображения и, в частности, горы, вводится тема восхождения Христа с Апостолами на гору и схождения с нее.

36 Грабар А. Византия. Париж, 1963, с. 51—52 (по-французски).

37. Грабар А. Император в византийском искусстве. Париж, 1936, с. 173 (по-французски).

Теперь император должен был доказывать Церкви свое Православие, и это отражается в искусстве. Именно в послеиконоборческий период тема благочестия императора становится одной из главных в официальном искусстве империи. Появляются новые иконографические темы: император перед Христом, Божией Матерью, святым или Крестом [38].

К патриаршеству святителя Фотия относится изменение в системе росписи храмов. Именно он был вдохновителем иконографии и ее распределения, вырабатывавшихся в это время в Константинополе [39]. Господствовавший до тех пор исторический подбор сюжетов в росписи храмов уступает место догматическому началу [40]. Такой принцип росписи устанавливается одновременно с широким распространением храмов крестовокупольного типа, то есть церкви, имеющей в основе своей архитектуры куб, увенчанный куполом [41]. Такой храм является идеальной

38. Грабар А. Там же, с. 100. Так, в мозаике Кенургиона (IX в.) император Василий I с женой и детьми простирает руки ко Кресту. Над входом в неф Святой Софии (IX в.), над тем местом, где император перед входом в храм выслушивал входную молитву и трижды клал земной поклон, изображен Спаситель на троне с коленопреклоненным перед Ним императором (Львом VI ?). См. Грабар А., там же, с. 101. Из надписи на раскрытом Евангелии в руке Спасителя — "Мир вам" и "Аз есмь Свет миру" (Ин. 8, 12) — А. Грабар заключает, что Христу здесь приписываются два главных свойства императора: быть миротворцем и носителем римского света, так как в панигириках, начиная с III—IV вв.,императоры именовались именно так (см. там же, с. 103—104). К сожалению, мы здесь не можем согласиться с автором, так как Евангелие с этими словами Христа предшествовало панигирикам, и если в этих последних и приписывается императору как бы отраженный свет Христа, то нет основания, наоборот, приписывать Христу как бы отраженный свет императора.

39. Манолис Хаджидакис, Грабар А. Византийская живопись раннего средневековья. Париж, 1965, с. 22 (по-французски).

40. Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 36; Алпатов М. Всеобщая история искусств. Т. 1, с. 229; Диль Ш. Учебник византийского искусства. Париж, 1926, с. 486 и 796; Лемерль П. Византийский стиль. Париж, 1943, с. 83 (по-французски).

41. В Византии этот тип храма существовал уже в V—VI вв. В Салониках известен такой храм V века, в Эдессе — VI-го. Кубом, увенчанным куполом, является и часовня св. Зинона в Риме (VIII в.). См. Грабар А. Византия, с. 90, 92.

формой выражения в архитектуре основ православного литургического мышления [42]. В противоположность архитектуре классической, которая, исходя из внешнего, шла к внутреннему и придавала содержание форме, православная архитектура исходила из содержания, придавая ему форму, идя таким образом от внутреннего к внешнему [43]. Храм крестовокупольного типа вместе с росписью позволяет наиболее наглядно и ясно выявить его символическое значение и, в пределах возможного, наиболее полно выразить православное учение о Церкви. Эта система постройки храма была принята в качестве основы во всем православном мире. В разных странах она видоизменялась, перерабатывалась в соответствии с местными художественными вкусами и получала новое художественное выражение. Вырабатывались новые композиции храма, новые строительные и декоративные приемы, которые в дальнейшем отражались также и на архитектуре самой Византии [44].

Одним из самых ранних памятников преобразованной системы росписи был, по-видимому, константинопольский храм, перестроенный императором Михаилом III. Роспись его известна по проповеди св. Патриарха Фотия на его освящение (около 864 г.) [45]. В куполе образ Христа [46]. "Он как бы обозревает землю, обдумывая ее устрой-

42. Онаш К. Иконы. Берлин, 1961, с. 85 (по-немецки).

43. Михелис П. Эстетика византийского искусства. Париж, 1959, с. 62 (по-французски).

44. Кацнельсон Р.А. К вопросу о взаимоотношениях архитектуры восточных и южных славян и Византии // Византийский временник. М., 1957. Т. XII, с. 242—262; его же рецензия на: Мавродинова Н. Византийская архитектура // Византийский временник. М., 1958, т. XIV, с. 277—283.

45. Какой именно это был храм, в точности неизвестно. В.Н. Лазарев (Мозаики Софии Киевской, с. 36). Дженкинс и Манго (Dumbarton Oaks Papers, 8, 1956) считают, что это была церковь Богоматери Фарос; А.Грабар (Византийское иконоборчество, с. 183—184) — что это был Одигон.

46. До иконоборчества Христос изображался в апсиде, например в Риме, в храме свв. Космы и Дамиана, в Равенне, в храме св. Виталия. В Египте и Армении церкви и часовни VI—VII вв. представляют много примеров

ство и управление ею. Художник хотел, таким образом, формами и красками выразить попечение Творца о нас. В парусах множество Ангелов составляют стражу своего Царя. В апсиде над престолом сияет Божия Матерь, воздевая за нас Свои пречистые руки как Заступница. Сонм Апостолов и мучеников, пророков и праотцев, в своих образах, наполняет и украшает весь храм" [47]. Об аналогичной системе росписи говорят и две речи императора Льва VI (886—912) на освящение храмов [48].

Сочетание крестовокупольной архитектуры храма с вновь принятой системой росписи представляет собой наиболее полное выражение христианского понимания храма и его литургического осмысления и значения, "самым блестящим творением духа учения об иконах", говорит один из западных авторов [49]. Именно в такой форме храма его архитектурный и смысловой центры совпадают и вокруг этого единого центра распределяется тематика росписи. Все подчинено здесь общему соборному плану, включено в соборное единство. Вокруг Христа Вседержителя в куполе и Богоматери в апсиде

такой иконографии. На Западе так было в средние века и продолжается иногда и теперь. То же, вероятно, было и у христиан Азии. В областях под византийским влиянием продолжали изображать Христа в апсиде в Малой Азии. При этом изображался не только Христос, но и различные пророческие видения Бога (с добавлением некоторых апокалиптических мотивов). В Малой Азии такие композиции повторяются до XI в. включительно. В Константинополе же в IX в., в храме Богоматери, построенном Василием I, и в Святой Софии, а также в храмах X в., в апсиде уже Богоматерь, а Спаситель переносится в купол. Но образ Богоматери появляется в апсиде уже в VI в. (См.: Грабар А. Об изображениях богоявлений в нартексе // Cahiers archéologiques. Paris, 1962.) Кроме того, по литературным источникам известно, что в V в., в константинопольской Влахернской церкви было изображение Богоматери. С XI в. все церкви, как в Византийской империи, так и в России, на Балканах и на Кавказе, помещают в апсиде Богоматерь, Спасителя же — в куполе. (Грабар А. Указ., соч., с. 274—375.)

47. Слово 82; P.G. 102, 293.

48. Грабар А. Византийское иконоборчество, с. 186.

49. Шульц Х.И. Византийская литургия. Фрейбург / Брейсгау, 1964, с. 22 (по-немецки).

собирается все, как небесное, так и земное, предназначенное в Богочеловеке Христе стать новой тварью. Ангельский собор, человеческий род, звери, птицы, растения, светила небесные — вся вселенная объединяется в единый храм Божий: весь космос вмещается под сводами храма, который есть образ восстановленного единства, нарушенного грехопадением. Это космический аспект Церкви, так как ей, как Телу Христову, принадлежит все мироздание, которое после воскресения Христова становится причастным Его прославлению и подчинено Его власти. *Дадеся Ми всяка власть на небеси и на земли* (Мф. 28, 18). Земля проклятая (*Быт. 3, 17*) становится землей благословенной, начатком новой земли под новым небом. Этот космический аспект Церкви выражается не только в храмовой архитектуре и росписи, но и в тематике некоторых икон ("О Тебе радуется...", "всякое дыхание да хвалит Господа"). Это объединение всех существ в Боге, этот обновленный во Христе грядущий космос противополагается всеобщему раздору и вражде среди твари [50]. Изображение мира растительного и животного, орнаменты геометрический и растительный входят в роспись храма (так же как в иконы) не только как художественное дополнение, но и как выражение принадлежности тварного мира, через человека, Царствию Божию. Таким образом, роспись соответствует и самому факту приношения человеком начатков этого тварного мира в храм, начиная с его построения и кончая Литургией (*Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся*). Именно в Литургии осуществляется в полноте смысл христианского храма. Его архитектура и роспись осмысляются объединением Церкви Небесной и земной в лице ее членов, собранных воедино духом любви в живом

50. Трубецкой Е. Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе. Париж, 1965, с. 43.

общении Тела и Крови [51]. В них и через них осуществляется всеобщее единство, и храм обретает полноту выражения своего смысла, как его толковали Отцы-литургисты доиконоборческого периода: он — образ Церкви, своим устремлением направленной к эсхатологическому свершению. И фактически, и образно он — частица грядущего Царствия Божия [52].

Все внимание здесь сосредоточено на человеке, точнее на том, чтобы поставить молящегося в условия, наиболее возвышающие его к боговедению и богообщению. В православном храме все усилия направлены не к тому, чтобы создать место, располагающее к "сосредоточенности на себе, одинокой медитации, встрече наедине со своими внутренними тайнами" [53], а к тому, чтобы включить человека в соборное единство Церкви, чтобы она, земная и Небесная, *едиными усты и единым сердцем* могла исповедовать и славить Бога.

Если в римокатоличестве архитектура храма и его оформление отличаются большим разнообразием и, в зависимости от духовного направления, изменяется, часто коренным образом, характер архитектуры, то в православном мире руководствовались последовательными поисками наиболее точного архитектурного и художественного выражения смысла храма в соответствии с его пониманием как образа Церкви и символического образа мироздания. В противоположность римокатоличеству, при богатом разнообразии архитектурных решений, раз найденное, наиболее верное выражение в своих основных чертах устанавливалось окончательно. В соответствии со смыслом храма и программа росписи также в основе оставалась од-

51. Там же.

52. О символике храма и его росписи см.: Успенский Л. Символика православного храма и иконы // Серия "Символика религий". Штутгарт, 1962, с. 56—68 (по-немецки).

53. Cogniat R. Architectures de la foi // Le Figaro, 10 sept. 1964.

ной и той же в храмах любого типа и назначения: соборных, монастырских, приходских и даже погребальных часовнях [54]. Если эта общая система росписи не отражает функций храма в связи с его практическим назначением, то неизменность ее связана с неизменностью основной функции всякого христианского храма — служить вместилищем Таинства Евхаристии. Конечно, роспись храма может уклоняться от идеального равновесия, может быть более или менее полной: но в какую бы сторону она ни уклонялась, христологическую, мариологическую, житийную или иную, ее основа всегда одна и та же. Это не значит, что сюжеты этой основы остаются неизменными: они, естественно, продолжают развиваться, или, вернее, раскрываться. Но установленная в послеиконоборческий период классическая система росписи остается в Православной Церкви в качестве общего правила до XVII века включительно.

Во время св. Патриарха Фотия и по его инициативе происходит расцвет миссии "среди болгар, хазар, русских и моравских славян, и даже среди армян, хотя и христиан, но схизматиков (чтобы вернуть их в Православие). В это время также богословы его круга делали попытку распространить христианство среди арабов" [55]. В искусстве этого времени, в росписях и особенно в иллюстрациях появляются соответствующие темы, выражающие преемственность апостольской проповеди и осуществление домостроительства Духа Святого: послание Христом Апостолов

54. Грабар А. Византия, с. — 52.

55. Грабар А. Византийское иконоборчество, с. 223. В 833 г. св. братья Константин и Мефодий направляются в Моравию. После их смерти ученики их, преследуемые немецким духовенством, бегут в Богемию и, через Сербию, в Болгарию. В 867 г. в Послании к Восточным Патриархам святитель Фотий говорит об обращении народа Рос и посылке к нему епископа. Грегуар (Etudes sur le XX-e siècle // Byzantion, VIII, 1933, p. 533, 538) считает, что епископ, о котором пишет святитель Фотий, был послан не в Крым или на Кавказ, а именно в Киев.

на проповедь, проповедь Апостолов разным народам, поклонение различных народов Христу; в иконографию Пятидесятницы вводятся группы племен, к которым обращена проповедь Апостолов (*Деян. 2, 9—11*).

Обычно эта миссия объясняется как экспансия византийской культуры, искусства и государственности в связи с укреплением и расширением империи [56]. Конечно, поскольку культура и государственность были связаны с Церковью, вместе с проповедью Православия, разумеется, шло и влияние культуры и государственности, и это тем более, что сама культура обуславливалась верой. Культура и вероучебные предпосылки находились в тесной связи и постоянном взаимодействии. Миссия часто совпадала с интересами государства и по возможности использовалась им в своих целях [57]. Но, по существу, центр тяжести миссии заключался именно в проповеди Православия. Это была общая миссия Церкви, и Патриархом Фотием руководила не задача проповеди царства кесарева, а характерное для него сознание вселенскости Православия. *Экспортированное* церковное искусство и есть сама проповедь Православия, а не *просвещение*, понимаемое как расширение христианской культуры или империи. Конечно, вместе с преобладающим церковным искусством культура несла свое, очень близкое ему по форме светское искусство. Но единство так называемого византийского искусства никак не есть следствие культурного, художественного

56. В IX—X вв. вновь завоевываются Малая Азия, Сирия и Южная Италия.

57. И все же трудно считать обоснованным, что "проповедники христианства, как обычно, преследовали политические цели, скрытые под религиозно-просветительной оболочкой", или что "Церковь ловко подсовывала народу в качестве гарантии безопасности [...] феодальную систему, установленную якобы Самим Богом" (см.: Домбровский О. Фрески средневекового Крыма. Киев, 1966, с. 6). Такого рода категорические утверждения скорее следует объяснять не исторически обоснованными фактами, а темпераментом автора, уводящем его не только из рамок науки, но подчас и простого приличия (см., например, с. 101).

или другого влияния империи: это единство художественного языка Православия есть следствие и показание единства вероучения и духовной жизни. Памятники этого искусства сохранились во многих странах, не имеющих ничего общего друг с другом ни в политическом, ни в этническом отношении. И тем не менее (за исключением некоторых деталей) их различия не отражаются на характере самого искусства Церкви [58].

В проповеди Православия искусство играло роль проводника, повторяем, не культуры, а веры, будучи одним из основных, органических ее элементов. Принимающие христианство народы принимают и его образный язык, выработанный в центре христианского мира, принимают как опытное выражение получаемой ими истины, запечатленное в художественных формах. Каждый народ, входящий в Церковь, принимает ее интегрально, с ее прошлым, настоящим и будущим. Ереси Ария, Нестория или иконоборцев были для них не чем-то чужим, а искажением их собственной веры и истины. Поэтому и ответ на них Церкви воспринимался как противоядие всегда возможных их возрождений в той или иной форме. И в то же время именно поэтому каждый народ, входя в Церковь, вносит в нее свои национальные особенности, раскрывается в ней в соответствии со своим характером, как в святости, так и во внешнем ее проявлении — искусстве. Образный язык Церкви воспринимается не пассивно, а творчески, сопрягается с местными художественными традициями, и каждый народ на общей основе вырабатывает свой собственный художественный язык. Таким образом и осуществляется многообразие в единстве. Проявлению самобытности в искусстве православных стран способствует то, что един-

58. Грабар А. Византия, с. 122. Между тем вероисповедные различия отражаются в искусстве даже родственных этнически и объединенных политически народов.

ство веры в Православной Церкви не только не исключает разнообразия в формах культа, в искусстве и других выражениях церковной жизни, обуславливаемых национальными и культурными особенностями, но, наоборот, его вызывает, так как требует постоянно нового переживания Предания, всегда самобытного и творческого. В отличие от Рима, Православие развивало именно национальный аспект Церкви в каждом народе [59]. Православные миссионеры не только не навязывали своего языка, но, наоборот, составляли азбуку и грамматику для перевода Священного Писания и богослужения на местные языки. Сама же основа образного языка Церкви оставалась неизменной, и на этой основе художественный язык каждого народа вырабатывался непосредственным переживанием принятой им истины [60]. Святость и образ, так сказать, творятся заново на получаемой основе. И святость, и образ получают национальную окраску и форму потому, что они — результат живого опыта. Рождается специфический тип русской, сербской, болгарской святости, в соответствии с этим и специфический тип иконы.

Результатом деятельности святителя Фотия в области миссии и искусства было просвещение славян и расцвет искусства в X веке. Этот расцвет был широко и бурно воспринят славянскими народами.

“Со второй половины XI века Константинополю принадлежит совершенно исключительная роль [...]. Его влияния радикально расходятся во всех направлениях: мы

59. Моравчик Г. Византийская миссия у тюркских народов северного побережья Черного моря // 13-й Византийский конгресс. Оксфорд, 1966, с. 14 (по-немецки). См. также: Дуйчев И. Центры византийско-славянского общения и сотрудничества // Труды Отдела древнерусской литературы, XIX, 1863, с. 107—108.

60. В наше время марксистское понимание социалистической культуры как единой по содержанию и множественной по национальным формам по существу представляет собою вариант этого основного положения Православной Церкви.

сталкиваемся с ними в Каппадокии, на Патмосе, на Кавказе, в России, в Сербии, Болгарии, на Афоне, в Италии. Они спаивают воедино творческие устремления почти всех народов христианского Востока, придавая им какую-то особую печать" [61].

XI и XII века в Византии представляют собою период напряженной жизни, как в плане государственном, так и в плане церковном. В государственном плане XI век — решающий момент в истории империи, уже несущей в себе "зародыш смертельной болезни, неизбежно ведущей к катастрофе 1204 года" [62]. Но в то же время в области культуры и богословия эти два века являются периодом расцвета.

Уже в X веке наступает то возрождение духовной жизни, вершиной которого явился преподобный Симеон Новый Богослов (949—1022). Распространяется литература об умном делании. Переводятся на греческий язык труды преподобного Исаака Сирина, появляются творения Филофея Синаита о молитве Иисусовой и писания Илии Экдика (дата жизни которого, правда, точно не установлена) [63]. В церковных и литературных кругах Константинополя широко распространяются творения преподобного Симеона Нового Богослова его учениками и последователями, как при его жизни, так и особенно после его смерти [64]. В духовной жизни Православия, наряду с Константинополем, особое значение приобретает в это время Афон, тесно связанный со всеми православными страна-

61. Лазарев В.Н. История византийской живописи, с. 105.

62. Эверт-Каппесова X. Добавление к докладу И. Свороноса // 13-й Византийский конгресс. Оксфорд, 1966, дополнительные доклады, с. 121 (по-французски).

63. Симеон Новый Богослов. Слова, Т. 1. Вступление, критический аппарат и примечания Высокопреосвященного Архиепископа Василия (Кривошеина). Париж, 1963, с. 41, прим. 2 (по-французски).

64. Там же, с. 61. Самое имя, данное ему еще при жизни — "Новый Богослов", означает "обновитель духовной жизни" (там же, с. 53, прим. 1).

ми. На Балканах и на Руси расцветает усиленная переводческая деятельность, и возникают монастыри, связанные с Афоном и Константинополем. Духовная жизнь в этих странах начинает приобретать национальный характер, который ярко выражается в святости. Этот духовный расцвет является той главной основой, на которой расцветает и церковное искусство.

С другой стороны, XI век отмечен в истории Церкви страшной катастрофой, не изжитой и до сих пор: отпадением западной части христианства. Полемика Православных Церквей с Западом и ересями богомилов и катаров, а также борьба против искажений внутри самой Церкви были факторами, послужившими расцвету богословской мысли.

Мы видели, что до сих пор Восток и Запад были не всегда согласны, и их индивидуальные действия бывали иногда связаны с серьезными недоразумениями. Но тем не менее эти действия были действительно совместными действиями членов одной Церкви, и победа над иконоборчеством была общим торжеством и Востока, и Запада. Римская Патриархия была частью Вселенской Церкви, и потому недоразумения, как бы они ни были глубоки и многочисленны, все же не нарушали единства ее с остальными членами Церкви, ее участия в общей сакраментальной жизни. Это был член Тела Христова, причащавшийся от одной чаши и от одного хлеба с другими Поместными Церквами. Поэтому все, чего недоставало Римской Церкви, всегда имело возможность быть восполненным общим достоянием, и наоборот: духовные богатства Запада входили в общую сокровищницу Церкви. Но в XI веке Рим отделяется от остальной Церкви, общение в таинствах прекращается, и Римская Церковь перестает принимать участие в общей жизни Церкви в пневматологический период ее истории. Поэтому даже необычайный взлет ро-

9 - 77341

манского искусства, когда Запад творчески использовал полученные с Востока формы, оказался лишь краткой вспышкой. В дальнейшем, уже с конца романского периода западное церковное искусство идет по пути все большего и большего обмирщения, изменяя своему смыслу и назначению.

В 1053—1054 гг. в центре споров с Римом стоит вопрос об опресноках; в то же приблизительно время разгорается спор вокруг основного догматического вопроса: вставки в Символ Веры "Филиокве" [65]. "К концу XI века спор о Филиокве усиливается. Об этом вопросе говорится в каждом византийском трактате. В XII веке вопрос этот доминирует, если не в смысле количества посвященных ему страниц, то, во всяком случае, по своей важности. Споры греческих и латинских богословов на Соборах 1098 года в Бари и 1112 года в Константинополе касаются, главным образом, исхождения Святого Духа" [66]. На Соборе 1062 года осуждается Иоанн Италос и то эллинистическое философское направление, представителем которого он является. Нужно отметить, что в числе причин осуждения Италоса было и обвинение его в противодействии почитанию икон [67]. В XII веке возникает спор против латинствующих западников по поводу слов Литургии непосредственно перед Херувимской Песнью — *Ты еси Приносяй и Приносимый*, и о том, кому приносится евхаристическая жертва: Богу Отцу или всей Святой Троице [68]. Соборы

---

65. Поппе А. Трактат об опресноках // Byzantinion, t. XXXV, 1965, p. 507 (по-французски).
66. Там же, с. 508.
67. Васильев А.А. Указ., соч., с. 126.
68. Черемухин П. Константинопольский Собор 1157 г. и Николай, епископ Мефонский // Богословские труды. Москва, 1959, № 1, с. 157—158. Его же: Учение о домостроительстве спасения в византийском богословии //Богословские труды. Москва, 1964, № 3, с. 154—156. См. также: Архиепископ Василий (Кривошеин). Символические тексты Православной Церкви // Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата 1964, № 48, с. 211.

1156 и 1157 гг. осуждают сторонников неправославного истолкования Евхаристии, как "изобретателей новых, иноплеменных учений" [69].

В XI и XII веках догматическая и богословская борьба была основной темой жизни Православной Церкви. Подъем духовной жизни и богословская полемика против ересей находят яркое выражение в *спиритуализации* церковного искусства. По выражению В.Н. Лазарева, оно, может быть, никогда, ни до, ни после, не достигало такой высоты *идеологической насыщенности* [70]. Блестящий расцвет XII века в этом смысле лишь продолжает XI век, искусство которого стало "нормой, можно даже сказать, каноническим стилем для последующих веков" [71]. Искусство это обретает ту форму, которая с наибольшей полнотой передает духовный опыт Православия. В этот период образ достигает вершин четкости и ясности адекватной формы: искусство нераздельно сливается с самой действительностью духовного опыта. Это искусство, в котором форма мыслится и осуществляется как наиболее убедительная и ясная передача содержания, направляющая и фиксирующая внимание молящегося на первообразе, облегчающая ему путь уподобления первообразу. Здесь с особой силой проявляется соответствие искусства тому типу духовного опыта, ярким выразителем которого был преподобный Симеон Новый Богослов: "Христос страдающий и униженный для него всегда и прежде всего в то же время Христос воскресший и преображенный во славе" [72]. Искусство находит средства выразить, насколько возможно, ту красоту, которая была характерна для духовного видения

69. Черемухин П. Константинопольский Собор 1157 г. и Николай, епископ Мефонский. С. 154—156.

70. 13-й Византийский конгресс. Оксфорд, 1966. Из ответа на доклад К. Вейцмана.

71. Вейцман К. Византийская миниатюра и иконопись одиннадцатого века. Доклад на том же конгрессе. Отчеты, VII, с. 18.

72. Симеон Новый Богослов, там же, с. 147, сноска.

Симеона Нового Богослова и его последователей. Вырабатывается художественный язык Православной Церкви, одновременно изменчивый (поскольку формы его — формы живого опыта и, естественно, разнообразны и меняются во времени) и постоянный, так же как постоянен в своем существе сам духовный опыт.

К концу XII века в силу внешних и внутренних причин государственная машина Византийской империи приходит в полное расстройство. Империя теряет территории в Европе и на Востоке, неудержимый прогресс феодализма порождает социальную борьбу внутри страны, широко распространяется латинское влияние, не пользующееся популярностью у греков, и антагонизм к латинянам еще более усиливается после откола Рима от Вселенского Православия. В этих условиях постоянные попытки императоров династии Комнинов по политическим причинам решать вопрос о "соединении Церквей" лишь подливали масла в огонь. Все это обессилило империю и в начале XIII века привело к краху. В пасхальный понедельник 1204 г. рыцари Четвертого крестового похода ворвались в Константинополь. Столица мирового искусства была опустошена. "Памятники классического искусства и святыни апостольских времен погибли или рассеялись по всем углам Европы" [73]. "От латинского разорения Константинополь никогда не оправился: обедневшему царству было не под силу восстановить тысячелетние несравненные богатства, накопленные с IV—V вв." [74]. Его падение было величайшей катастрофой, которую пережила духовно и материально Византийская империя. Поругание его святынь оставило глубокий след в душе греческого народа и отозвалось во всем православном мире. С разгромом Кон-

73. Успенский Ф.И. История Византийской империи. М.—Л., 1948, т. III, с. 339.

74. Там же

стантинополя прекращается блестящий расцвет искусства XII века. Византийские художники массами бегут на Балканы, на Восток и на Запад.

Однако ни культурно, ни духовно Византия не была побеждена. Если в отношении национально-политическом роль ее была уже кончена, то в плане культурном и особенно в плане вероисповедном ей еще предстояло сказать свое слово. Это слово было сказано в эпоху Палеологов, в XIV—XV веках.

[illegible]

XI.

Исихазм и гуманизм — палеологовский расцвет

До возвращения греков в Константинополь в 1261 году, на фоне государственной разрухи, нищеты, эпидемий, гражданских войн (три войны на одно поколение) и новой игры с унией (Лионская уния в 1274 году), продолжаемой Михаилом Палеологом, наступает новый расцвет церковного искусства, последний для Византии, условно называемый палеологовским [1].

Этот расцвет в наше время принято объяснять возрождением национального сознания греков в период Никейской империи. После падения Константинополя Никея

1. Не так давно Палеологовский ренессанс представлялся загадкой. "Ставился вопрос: под каким влиянием могло развиться это возрождение, представлявшее контраст с экономическим и политическим положением. Пытались объяснить его влиянием итальянского Треченто. Гипотеза эта малоправдоподобна, так как за исключением некоторых единичных случаев в это время именно искусство греческое влияет на итальянское" (Lemerle P. Le style byzantin. Paris, 1943, p. 35—36. См. также: Грабар А. Византия. Париж, 1963, с. 171—172 [по-французски]).

становится политическим и церковным центром независимых греков. Здесь сосредоточиваются лучшие национальные и духовные силы Византии [2]. В Никею эмигрирует духовенство, спасшееся из Константинополя, и учеными монахами здесь создается богословская и философская академия, ставшая хранительницей православного просвешения в XIII веке [3]. Здесь родилась и окрепла идея нового подъема эллинства. При создавшемся положении "обращение к старым традициям, сознательно противопоставлявшимся ненавистной латинской культуре, было не только естественным, но и в какой-то мере неизбежным" [4].

Возрождение национального самосознания играло, несомненно, большую роль, и это тем более, что оно происходило и в плане политическом, и в плане культурном, и в плане религиозном. Империя сознавала себя православной. Поэтому не было, как уже отмечалось, резкого разграничения между жизнью культурно-политической и жизнью религиозной. Носителем же этой религиозной жизни "был наиболее устойчивый элемент в Византии — Православная Церковь" [5]. Именно она сумела сохранить свое монолитное единство в трагический момент для империи. И конечно, борьба с латинством была не только

2. Из трех независимых центров, образовавшихся на территории распавшейся Византии, Трапезундской империи в Малой азии, Эпирского деспотата в Северной Греции и Никейской империи, именно последней принадлежела ведущая роль. В Никее находится резиденция Патриарха, который продолжает носить титул "Вселенского", "Архиепископа Константинопольского" и почитается как единственный законный возглавитель Греческой Церкви. Его юрисдикция, как и раньше, распространяется на все подведомственные ему территории. Так, например, единая в то время на Руси Киевская митрополия продолжает получать митрополитов-греков и имеет сношения с Никеей, подчиняясь Патриарху. (См.: Левченко М.В. Очерки по истории русско-византийских отношений. М., 1956, с. 504—505; Острогорский Г. История Византийского государства. Париж, 1956, с. 451 [по-французски].)

3. Успенский Ф. История Византийской империи. М.—Л., 1948, т.III, с. 542.

4. Лазарев В.Н. Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. М., 1947, т. 1, с. 158.

5. Острогорский Г. Указ.соч., с 509.

национальной, но и культурной, и в первую очередь религиозной задачей. Попытки унии особенно не могли не вызвать в плане церковном реакции православной Византии на римокатолический Запад, то есть еще более интенсивного переживания сокровищ Православия [6]. Не учитывая роли Церкви, "вынесшей на своих плечах борьбу" [7], то есть того основного фактора, который играл первенствующую роль в жизни греческого народа, не учитывая ее внутренней жизни, действительно невольно поражаешься, — как говорит В.Н. Лазарев, — тому, как Византия палеологовской эпохи могла проявить в столь тяжелых условиях такую активность в области мысли и искусства [8]. Ведь неопровержимым остается факт: "В области изобразительного искусства палеологовский *расцвет* выразился почти исключительно в живописи религиозной" [9]. Именно внутренняя жизнь Церкви, ставшая в дальнейшем предметом споров, сыграла основную роль в искусстве этого времени. В столкновении исихазма с так называемым *гуманизмом* определилась дальнейшая судьба Православной Церкви и ее искусства, когда Константинопольской Церкви еще раз выпала задача формулировать православное вероучение перед лицом всплывших искажений.

6. Характерно, что в момент постоянных переговоров об унии историк Никита Акоминат, работавший в Никее, написал в 1204—1210 гг. догматический и полемический трактат в 27 книгах, озаглавленный им "Сокровище Православия" (P.G. 139, 1093—1102. См.: Черемухин П.А. Учение о домостроительстве спасения в византийском богословии // Богословские труды, М., 1964, № 3, с. 159).

7. Успенский Ф. Указ.соч., с. 622.

8. Лазарев В. История византийской живописи, с. 209.

9. Грабар А. Император в византийском искусстве. Париж, 1936, с. 226 (по-французски).

Споры, волновавшие в XIV веке Византийскую Церковь, касались самой сущности христианской антропологии — обожения человека, как оно понималось, с одной стороны, в традиционном Православии, представляемым исихастами со св. Григорием Паламой во главе, с другой строны, в религиозной философии, питавшейся эллинистическим наследием, представляемой гуманистами во главе с калабрийским монахом Варлаамом и Акиндином. Этим спорам в основном и были посвящены так называемые *исихастские Соборы* в Константинополе в 1341, 1347 и 1351 гг. Эпоха, предшествовавшая этим спорам, была для Византии, как мы уже говорили, эпохой внешнего кризиса, внутренней борьбы и умственного возрождения. В конце XIII века вновь обостряются споры об исхождении Святого Духа, которые и подготовили окончательную формулировку учения об обожении человека [10].

Обычно термин *исихазм* применяется к богословским спорам, возникшим в Византии этого времени. Однако эти споры лишь побудили Церковь раскрыть православное учение об обожении человека и соборными определениями дать богословское обоснование просвещению человека Духом Святым, то есть тому, что с самого начала христианства было живым импульсом его искусства, той основой, которая питала его и определяла его формы. Исихазм же, в собственном смысле слова, не представляет собою нового учения или явления; он — одно из направлений духовного опыта Православия, который восходит к истокам христианства [11]. Неверно поэтому ограничивать

10. Meyendorff J. Introduction à l'étude de Grégoire Palamas. Paris, 1959, p. 30.
11. Исихия (hesuchia) — безмолвие, которое достигается трезвением ума в связи с взаимным контролем ума и сердца: "Это собственно христианское выражение бесстрастия (apatheia), когда деятельность и созерцание рассматриваются не как два разных образа жизни, а наоборот, сливаются вместе в осуществлении умного делания (praxis noera) (Lossky V. Vision de Dieu. Neuchatel, 1962, p. 118). Термин "исихасты" в применении к христианским подвижникам можно проследить с IV века. Об исихазме

25. Преподобный Сергий Радонежский. Русская икона XVI в.

26. Святой Климент, папа Римский. Русская икона ок. 1400 г.

исихазм одной палеологовской Византией. И в своем подлинном смысле, как древне-христианская аскетическая практика, и в более узком, как богословские споры XIV века, это явление — общеправославное [12]. По утвер-

см. замечательную работу монаха Василия (Кривошеина): Аскетическое и богословское учение святого Григория Паламы // Семинариум Кондаковианум. VIII. Прага, 1936; см. также: Meyendorff J. Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe. Paris, 1959; его же: Introduction à l'étude de Grégoire Palamas. Paris, 1959; S. Grégoire Palamas. Défense des saints hésychastes (introduction, texte critique et notes par J. Meyendorff). Louvaen, 1959; S.Syméon le Nouveau Thélogien. Catéchèses. 3 volumes avec introduction, texte critique et notes par Mgr Basile Krivochéine. Paris, 1963—1964, 1965; Traités théologiques et éthiques. Introduction, texte critique et notes par J. Darrouzès A.A Paris, 1966.

12. Например, на Руси практика умного делания существовала, вероятно, с появления христианства. Во всяком случае, как показывает недавнее исследование по этому вопросу (Тахиаос А. Влияние исихазма на церковную жизнь в России в 1328—1406 гг. Салоники 1962 [по-гречески]), от XII и XIII веков уже имеются определенные на это указания. На основании текстов ("Поучение" Владимира Мономаха [1115—1125] и ответа Феодосия, архимандрита Киево-Печерской Лавры [1220]) А.Тахиаос приходит к определенному выводу о существовании практики умного делания на Руси в домонгольский период. С XIV века влияние исихазма усиливается и, как увидим, все русское искусство XIV—XV вв. находится под его прямым воздействием. На Балканах XIV век был "временем настоящего исихастского интернационала" (Елиан А. Византия и румыны // 13-й Византийский конгресс. Оксфорд, 1966. Дополнительные доклады, с. 48). Уже в XIII веке первый глава Автокефальной Сербской Церкви исихаст св. Савва (†1237) вдохновлялся произведениями св. Симеона Нового Богослова, и через него исихазм руководит жизнью Сербской Церкви, ве монастырей и ее искусства. Расцвет церковного искусства в Сербии как раз и совпадает с автокефалией ее Церкви и связан с именем св. Саввы. Через него вся церковная жизнь получает здесь печать исихазма. Целый ряд преемников св. Саввы (Арсений I, Савва II, Даниил I, Иоанникий I, Евстафий I) были "бдительными стражами исихазма и горячими его сторонниками" (Васич М. Исихазм в Церкви и искусстве сербов в средние века // Сборник в честь Ф. Успенского. Париж, 1930, с. 114 [по-французски]). Влияние св. Саввы на духовную и культурную жизнь Сербии продолжалось вплоть до конца XVIII века. В распространении исихазма на Балканах сыграл большую роль преподобный Григорий Синаит (1266—1340), который поселился во Фракии, на границе Византии и Болгарии. Во время св. Феодосия Тырновского исихазм особенно распространяется в Болгарии и занимает в ее Церкви руководящее положение с возглавлением ее Патриархом Евфимием (1375—1393) (см. Васич М., указ.соч.). Наряду с Афоном и Константинополем болгарские монастыри служили центром общения славян и греков в XIV—XV вв. (см. Лихачев Д. Культура Руси. М.—Л., 1962, с. 39). "Болгария в XIV веке была тем огромным центром, через который проходило византийское влияние в Сербию и Россию" (Ли-

ждению Собора 1347 г., “благочестие Паламы и монахов” является “верным и воистину общим благочестием христиан” [13].

Получившее свою богословскую формулировку в трудах св. Григория Паламы и Соборов XIV века, основанное на святоотеческом Предании, духовное обновление исихазма и связанные с ним споры имели колоссальное влияние на весь православный мир, как в плане духовной жизни, так, следовательно, и в плане церковного искусства. Влияние это выходило далеко за пределы богословия. Культурный расцвет (светские науки, литература и т.д.) был тесно связан с расцветом богословской мысли, поскольку он был в ее линии, или, наоборот, ей противодействовал.

“Богословские споры XIV века были результатом столкновения различных течений в недрах Византийской Церкви” [14]. Уже довольно давно в высших византийских интеллектуальных кругах существовал своего рода внутренний кризис; под внешне строгой верностью Православию, еще с IX века, существовала известная оппозиция, сильное течение приверженцев мирского эллинизма, философской неоплатоновской традиции. Не порывая с христианством, эта религиозная философия существовала как бы параллельно церковному учению. Древний эллинизм, превзойденный в богословии, вновь проявляется у пред-

хачев Д., там же). Интенсивные связи Валахии с Афоном обусловили распространение исихазма и в Румынии, где он “утвердил церковную иерархию” (Елиан А., там же).

13. Архиепископ Василий (Кривошеин). Символические тексты Православной Церкви // Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата, № 49, Париж, 1964.

14. Там же.

ставителей этого течения гуманистов, которые, "воспитавшись на философии, видят каппадокийцев через Платона, Дионисия через Прокла, Максима Исповедника и Иоанна Дамаскина через Аристотеля" [15]. Когда эллинизирующие философы переходили известную границу и пытались создать своего рода синтез между эллинизмом и Евангелием, который должен был в их глазах заменить святоотеческое Предание, Церковь их осуждала. Как мы видели, философ Иоанн Италос в XI веке был осужден за платонизм, и с этого времени в Синодик Торжества Православия было внесено анафематствование тех, "кто считает идеи Платона реально существующими", и тех, "кто предается светским наукам не только ради умственной тренировки, но и воспринимает суетные мнения философов" [16].

Византийские Отцы Церкви также воспитывались на греческой философии; однако она воспринималась ими как чисто интеллектуальная дисциплина, умственная тренировка, как преддверие к богословию, основой которого было Священное Писание.

Гуманисты пытались посредством естественного разума изложить и объяснить утверждения веры. Для них это был вопрос интеллектуального познания, гнозы. По мнению Варлаама, познание Бога возможно только через посредство твари, и познание это может быть только косвенным. Григорий Палама не отрицает этого рода познания, но утверждает его недостаточность, невозможность непосред-

15. Лосский В. Боговидение, с. 129.

16. Мейендорф И. Святой Григорий Палама и православная мистика. Париж, 1959 (по-французски). В споре с Григорием Паламой Варлаам как раз и восставал против предания исихастов, которое находилось в противоречии с его платонизмом. Ученик Иоанна Италоса, Иоанн Петрици (ок. 1050—1130), неоплатоник, один из виднейших деятелей грузинской культуры, жаловался на представителей традиционного православного направления мысли: "Если бы я нашел у них любовь и содействие, клянусь, язык грузинский уподобил бы греческому и философские теории довел до вершин Аристотеля" (Амиранашвили Ш. Грузинская миниатюра. М., 1966, с. 11 и 18).

ственно познать природными средствами то, что выше природы.

Одним из главных объектов спора между исихастами и *гуманистами* был фаворский свет. Борьба возникла на почве расхождения в понимании и природы этого света, и его значения для духовной жизни человека. Противники Паламы считали фаворский свет естественным, тварным явлением: "Свет, осиявший Апостолов на Фаворе, и подобные ему освящение и благодать суть либо тварный призрак, видимый при посредстве воздуха, либо создание воображения, низшее по отношению к мысли и вредное всякой разумной душе, как происходящее из воображения чувств. Одним словом — символ, о котором нельзя сказать, что он принадлежит к вещам, существующим или созерцаемым вокруг чего-либо, который иногда призрачно является, но никогда не существует, ибо не имеет совершенно бытия" [17]. Для св. Григория Паламы же фаворский свет есть "первообразная, неизменяемая красота, слава Бога, слава Христа, слава Духа Святого, луч Божества" [18], то есть энергия Божественной Сущности, свойственная всем трем Лицам Святой Троицы, обнаружение Бога во вне. Для противников Григория Паламы то, что не сущность Божия, не принадлежит Богу, не Бог. Поэтому действия Божии, отличные от сущности, являются тварным следствием этой сущности. Но, по учению св. Григория, сущность и энергия — это два аспекта бытия Божия, и само имя Бог относится как к сущности, так и к энергии [19]; один и Тот же Бог и пребывает непостижимым по Своей

17. Св. Григория Паламы письмо к Акиндину, посланное из Фессалоник прежде соборного осуждения Варлаама и Акиндина // Мейендорф И. Православная Мысль. X (1953). Греч. текст см.: Феология. Афины, 1953.

18. Монах Василий (Кривошеин). Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы, с. 130.

19. Собор 1352 г. включил в анафематствования недели Торжества Православия тех, кто утверждает, что имя Божие относится к одной лишь сущности Божией, а не к Его энергиям (монах Василий, указ.соч., с. 119).

сущности (природе), и всецело сообщается по благодати. Фаворский свет есть один из образов явления и раскрытия Бога в мире, присутствие нетварного в тварном, не аллегорически, а реально открывающееся в нем и созерцаемое святыми как неизреченная Божия слава и красота. Другими словами, Бог, непознаваемый по Своей природе, сообщается человеку в Своих действиях, обожая все его существо, делая его сродным Себе [20]. "Когда святые созерцают внутри себя этот Божественный свет, — говорит св. Григорий Палама, — [...] они видят одеяние своего обожения" [21]. Эта Божественная благодать есть предмет конкретного жизненного опыта, а не только предмет веры. Для Паламы, как и вообще для традиционного православного богословия, обожение неотделимо от боговидения, от личного общения, общения *лицом к лицу* как одного из аспектов обожения.

Рационалисты, не видя возможности утверждать, что Бог одновременно и непознаваем, и сообщается человеку, видели в самом понятии обожения благочестивую метафору. С одной стороны, Бог для них непознаваем и непроницаем, с другой стороны, автономному человеческому

20. В учении Варлаама о тварности благодати св. Григорий Палама видит непосредственную связь с латинским учением о Филиокве. "Почему, — спрашивает он, этот человек [Варлаам] приложил такие старания, чтобы доказать, что обожающая благодать Духа тварна? [...] Ведь мы знаем, что Дух подается Сыном, что Он изливается на нас через посредство Сына. С другой стороны, великий Василий говорит: Сыном Своим Бог обильно излил на нас Духа. Он излил Его, но не создал; Он даровал Его, но не сотворил; Он подал Его, но не соделал (Против Евномия, V, P.G. 29, 772 А). Если же, слыша все это, мы будем убеждены, что благодать тварна, то что же, по-нашему, будет подано, даровано, излито посредством Сына? Сам Дух Святой, не правда ли, Который действует благодатью, потому что мы бы сказали, что Он один безначален, тогда как всякая происходящая от Него энергия тварна, как утверждает этот новый богослов. Итак, не приходим ли мы здесь непосредственно к мнению латинян, из-за которого они были изгнаны из ограды нашей Церкви? Не благодать, а Сам Дух Святой одновременно и посылается от Сына, и изливается Сыном" ("Защита святых исихастов", т. 2, с. 260—261).

21. 1-я триада, параграф 5; там же, с. 114.

разуму свойственно познавать все то, что не Бог. Поэтому естественно, что между Божественным и человеческим они не видели иного моста, кроме символа. "У нас есть церковный догмат, — пишет Никифор Григора. — От Бога и Спаса нашего Иисуса Христа и Его учеников мы приняли, что никто никогда не может видеть Бога иначе, как при посредстве символов и телесных прообразов" [22]. Для исихастов же символизм приемлем лишь постольку, поскольку он включается в историю спасения, не упраздняя ее христоцентризма. В качестве типичного примера отношения исихастов к символам можно привести слова друга св. Григория, исихаста Николая Кавасилы: "Какая была бы нужда во Христе, — говорит он, — если бы искупление совершил ветхозаветный пасхальный агнец? Если бы тени и образы доставляли блаженство, то излишни были бы истина и дела" [23]. Поскольку фаворский свет понимался гуманистами как символ, то и само Преображение Господне имело для них не реальный, а символический характер. Отвечая Акиндину, св. Григорий спрашивал: "Что же? Ни Илия, ни Моисей не присутствовали действительно, поскольку они только служат символами? И гора не была действительной горой потому, что она также символ духовного возвышения?" Символизм, кроме того, продолжает он, известен и эллинским философам: чем же христианское знание отличается от их знания? [24].

22. P.G. 149, 357 AB.

23. "Жизнь во Христе", кн. 1-я, параграф 67. См.: Черемухин А.П. Учение о домостроительстве спасения, с. 167.

24. "Защита святых исихастов", с. 270—271. Именно в эту эпоху особое распространение получает композиция Преображения, как выражение основы учения исихастов о фаворском свете. Более того, как мы говорили, в противовес символическому толкованию горы и самого Преображения в композицию праздника вводится группа Апостолов со Христом во главе, восходящая на гору и сходящая с нее. Апостолы изображаются падающими как бы под воздействием непреодолимой силы, которая как вихрь срывает их с горы. Реальность и сила фаворского света подчеркиваются и жестами Апостолов Иакова и Иоанна, которые закрывают глаза

Отвергая сверхчувственный, невещественный характер фаворского света, гуманисты не могли понять и принять духовный опыт Православия, представляемый исихастами, утверждавшими возможность для человека, путем очищения ума и сердца, сподобляться освящения несозданным Божественным светом. То, что в XIV веке было поставлено под вопрос и получило догматическое определение, — наиболее целостное проявление христианства как единения с Богом.

Это единение, сотрудничество, синергия человека с Богом предполагает сохранение человека во всем его духовно-душевно-телесном составе: человек в полноте своей природы неразделим и весь участвует в освящении и преображении. Для исихастов была ясна целостность человеческой природы: никакая ее часть не выделялась в особое и автономное средство богопознания и никакая ее часть не исключается из богообщения. Не только дух, но и душа, и тело участвуют в нем. "Духовная радость, приходящая от духа в тело, совсем не искажается от сообщения телу, но изменяет это тело и делает его духовным, потому что тогда оно отсекает скверные похоти плоти, не тянет уже душу вниз, а возвышается вместе с нею так, что весь человек становится духом, как написано: *рожденный от Духа дух есть* (Ин. 3, 6, 8)" [25]. В духовном опыте Православия преодолено древнее и постоянное противопоставление духа и материи: и тот, и другая объединены в общей причастности к тому, что превосходит и то, и другое. Это "не сведение чувственного к умственному, не материализация духовного, а общение всего человека в целом с

руками, не будучи в состоянии вынести силы Божественного света, исходящего от Христа. Кроме того, ореол, окружающий Христа, получает своеобразную форму, состоящую из двух сфер и сияния, из которого исходят три луча — указание, в соответствии с учением св. Григория Паламы, на фаворский свет как энергию сущности, свойственную всем трем Лицам Святой Троицы.

25. "Защита святых исихастов", триада 3-я, 2, 9, с. 334.

Нетварным" [26], общение личное, которое, следовательно, более показуемо, чем описуемо. Этот жизненный опыт, естественно, антиномичен и не укладывается в рамки философского мышления. Отрицание гуманистами несотворенности фаворского света есть отрицание возможности реального, телесно ощутимого преображения. Камнем преткновения для них, естественно, оказалось человеческое тело. Вопрос о его приобщении к богопознанию и преображению оказался для них не под силу. Учение Варлаама и его сторонников, сводящееся к признанию фаворского света тварным (говоря современными терминами, *иллюзорно-психическим феноменом*), непосредственно упирается в ту же докетическую постановку вопроса о теле с признанием невозможности его преображения, утверждением разделенности и несочетаемости, невозможности объединить действия Божественной и человеческой энергии.

Богословие св. Григория Паламы возводит человека на необычайную высоту. Опираясь на богословскую традицию, восходящую к антропологии св. Григория Богослова и Григория Нисского, оно подчеркивает центральное положение человека в мироздании. "Человек, — пишет св. Григорий Палама, — этот большой мир, заключённый в малом, является средоточием воедино всего существующего и возглавлением творений Божиих" [27]. Это учение св. Григория о человеке дает твердое богословское обоснование настоящего христианского гуманизма, являясь своего рода ответом Церкви на общий интерес эпохи к человеку.

Естественно, в это время возникает повышенный интерес и к образу человека, и характерное для эпохи выражение чувств и эмоций придает ему известный накал. Уже в XIII веке, в эпоху св. Саввы, в сербском искусстве рас-

26. Лосский В. Указ.соч., с. 136.

27. Монах Василий. Аскетич. и богосл. учен. Гр. Паламы... с. 103

пространяются те элементы, которые впоследствии стали характерными для так называемого *палеологовского возрождения*, в первую очередь яркое выявление эмоционально-душевного мира человека, *страстной части души* [28]. В XIV веке, в связи со спорами о молитвенной практике, касающимися этого вопроса, черты эти получают в искусстве особенно яркое выражение и широкое распространение, и Церковь, в лице св. Григория Паламы, ставит их в правильную христианскую перспективу. В своем трактате против исихастов Варлаам писал: "Привязанность к деятельности, общей для страстной части души и для тела, привязывает душу к телу и исполняет ее тьмой" [29]. Поэтому в его глазах страстная часть души должна отмереть в духовном опыте. Отвечая на это, св. Григорий пишет: "Учение, полученное нами [...], говорит, что бесстрастие состоит не в умерщвлении страстной части, а в ее переводе от зла к добру". Плоть, продолжает он, "мы получили не для того, чтобы убить себя, умерщвляя всякую деятельность тела и всякую силу души, но чтобы отбросить всякое низкое желание и действие [...]. У бесстрастных людей страстная часть души постоянно живет и действует ко благу, и они ее не умерщвляют" [30]. Другими словами, в приобщении к Божественной благодати страстные силы души не убиваются, а преображаются, освящаются. Эта преображенная эмоциональность — выражение тончайших движений души — является одной из характерных черт церковного искусства этого времени [31].

28. Св. Савва, встав во главе Сербской Церкви, приглашал иконописцев из Константинополя и заказывал иконы лучшим мастерам Салоник. См.: Радойчич С. Иконы Югославии с XII по конец XVII века // Сб. "Иконы". Париж-Гренобль, 1966, p.LX (по-французски).

29. Мейендорф И. Введение в изучение Григория Паламы, с. 205.

30. "Защита святых исихастов", 2-я триада, 2, 24, с. 370.

31. Яркими выразителями ее являются, например, Феофан Грек (см.: Голейзовский Н.К. Заметки о творчестве Феофана Грека // Византийский временник. XXIV, с. 145) и Панселин (см.: Procopiou A. La question macédonienne dans la peinture byzantine. Athènes, 1962, p. 45).

Исихасты, так же как и их противники, не оставили писаний, специально посвященных искусству, как это было в иконоборческий период. Вопрос этот не ставился и не был предметом полемики. Но само искусство этого времени показывает, что и обращение к старым эллинским традициям, и возрождение духовной жизни, в которых происходит столкновение гуманизма и исихазма, несут, как и в религиозной и богословской мысли, смешение православного Предания с элементами, связанными с *гуманистическим возрождением*. Это смешение происходит и в самом понимании искусства, и в его характере и тематике.

Количество античных заимствований в XIII—XIV веках увеличивается. Эти античные мотивы входят в церковное искусство уже не только как добавления; они проникают в самый сюжет и в его характер [32]. Наблюдается постоянное стремление передать объем посредством известной глубины. Появляется некоторая манерность, изображение со спины, профиль, ракурс и т.д. Особое распространение получают ветхозаветные сюжеты; среди них прообразы Божией Матери (Неопалимая Купина, руно Гедеоново и т.д.) и Спасителя (жертвоприношение Авраама, Мелхиседек и др.), а также Его символические изображения (в виде Ангела). Роспись храма утрачивает строгое единство и тот монументальный лаконизм, который был свойствен ей в предыдущую эпоху. Она не отступает от догматического начала, но органическая ее связь с архитектурой начинает нарушаться. "Художники уже не подчиняются внутреннему пространству храма [...], выявляя его значение; они противопоставляют друг другу бесчисленные изображения" [33]. В искусство, по существу своему пространствен-

32. Грабар А. Византия. Париж, 1963, с. 70 (по-французски); Лазарев В.Н. Указ.соч., с. 224.

33 Clément O. Byzance et le christianisme. Paris, 1964, p. 75

ное, передававшее до тех пор скорее позы, чем жестикуляцию, скорее духовное состояние, чем смену переживаний, теперь вторгается элемент временной, передача того, что течет во временном процессе: повествование, психологические реакции и т.п. Изменяется и соотношение изображенного и зрителя: изображение, будь то отдельная фигура или сложная композиция, уже не всегда обращено вовне, к молящемуся; оно часто развертывается, как картина, живущая своей собственной жизнью безотносительно к зрителю, как бы замыкаясь внутри себя и не обращаясь наружу.

В это же время увеличивается количество изображений на алтарной преграде, тематика которой непосредственно связана со смыслом центрального таинства Церкви, Евхаристии. В образном истолковании ее намечаются два течения: с одной стороны, поиски стройной богословской системы, раскрытия в образе всего домостроительства спасения. Это течение приведет к оформлению тематики иконостаса, который выльется в свою классическую форму в XV столетии в России [34]. С другой стороны, и это характерно для искусства этого времени, появляется стремление пояснить в образе смысл таинства посредством иллюстрации отдельных моментов Литургии (Великий Вход, Литургия святых Отцов и т.д.). Именно в этой последней иконографии нередко нарушается граница между изобразимым и неизобразимым, причем смешение это подчас доходит до крайне грубого натурализма, как, например, в изображении Литургии святых Отцов сцена заклания архиереем Младенца Христа, лежащего на дискосе, напоминающая ритуальное убийство (церковь XIV века в Матейче, Сербия). Нам представляется несомненным, что мотив Младенца на дискосе был реакцией на литургические споры XII века, точнее, отражением этих споров в лагере

34. См. нашу статью "Вопрос иконостаса" (Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата, 1963, № 44, с. 223—255)

западников, которое нашло в палеологовскую эпоху благодатную почву в отвлеченном мышлении рационализме гуманистов [35].

Наряду с иллюстрациями отдельных моментов Литургии появляется ряд тем, задача которых — раскрыть смысл таинства посредством отвлеченных символических изображений: Трапезы Софии, причащения Апостолов Софией и др. Эти темы представляют собою образную передачу текста Притч 9, 1—7 (*Премудрость созда Себе дом...*) и находят свое выражение в двух сюжетах: с одной стороны — София — Ангел — олицетворение Божественной Премудрости по типу античных олицетворений, и с другой стороны — Христос — Премудрость под видом Ангела Великого Совета. Нужно сказать, что тема премудрости была одной из самых актуальных в споре между исихастами и их противниками и, очевидно, в связи с этим, символический образ Софии получает в палеологовскую эпоху особое распространение [36]. Хотя в развитии символики та-

35. В XIII веке тема Христа на дискосе в Литургии Святых Отцов широко распространяется, особенно в Сербии. Она встречается также в росписях Мистры, Трапезунта, Болгарии, Руси и Афона (см.: Лазарев В. Фрески Старой Ладоги. М., 1960, с. 25). Тема эта появляется в XII веке. Наиболее древнее известное изображение ее находится в церкви св. Георгия в Курбинове (Сербия), а также в Велюсе и Нерези. (См. там же.) К XII — началу XIII в. относится артосная панагия из Ксиропотамоса. Здесь на престоле мертвый Младенец Христос с Евангелием на груди. По сторонам дважды Христос в виде Великого Архиерея. Это прямая иллюстрация к словам "Ты еси Приносяй и Приносимый", бывшим предметом спора на Соборе 1156—1157 гг.: Христос Младенец — Приносимый, Христос Архиерей — Приносяй. В Мистре над жертвенником, вместо Троицы, Бог Отец (в Перивлепте). Не отголосок ли это споров о том, кому приносится жертва Христова: Богу Отцу или Троице?

36. Наиболее древнее известное изображение Ангела Софии находится а александрийской катакомбе и восходит к VI веку. По сторонам Ангела здесь надпись: София — Иисус Христос. Какого происхождения этот образ — православного или еретического — сказать трудно. Об изображении Софии см.: Флоровский Г. О почитании Софии Премудрости Божией в Византии и на Руси // Труды 5-го съезда русских академических организаций за границей. София, 1932, т. 1; Meyendorff J. L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine // Cahiers archéologiques, Paris, 1959, t. X

кого рода невозможно не видеть влияния гуманистического возрождения, все же нужно сказать, что, несмотря на ее несоответствие воззрениям исихазма, она не была чужда и его сторонникам, как не были чужды им и античные заимствования. Поэтому символическое изображение Премудрости можно понять не только как влияние гуманизма, но и как попытку со стороны исихастов противопоставить Премудрость Божию мудрости философов [37]. Сознательно или бессознательно широко использованный художниками символизм такого рода ущерблял православное реалистическое учение об иконах, доходя до нарушения соборных постановлений, в частности, 82 правила Пято-Шестого Собора. Напомним, что правило это упраздняет символы, заменяющие прямой образ воплощенного Слова Божия: "Почитая древние образы и сени, как знамения и предначертания истины [...], мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную как исполнение закона". Подобное же *развоплощение*, нарушающее евангельский реализм, особенно парадоксально в евхаристическом сюжете. Плод отвлеченного мышления, символизм этот, естественно, не соответствовал мышлению традиционно православному, так же как не соответствовало ему и смешение изобразимого с неизобразимым.

И символические изображения, заменяющие прямой человеческий образ, и яркое отражение в искусстве эмоциональной жизни, и стремление к эллинистическим натуралистическим чертам, и необычайное богатство новых иконографических тем, и распространение ветхозаветных прообразов, — все это несла с собой эпоха, охваченная

37. Как попытку "воцерковления" языческой мудрости можно понять и появление в православной иконографии этой эпохи в притворах храмов изображений древних философов и сивилл как своего рода предвозвестников Христа. (См.: Окунев Н.Л. Арилье. Памятник сербского искусства XIII в. // Семинариум Кондаковианум. VIII. Прага, 1936, с. 221—258; Специерис К. Изображения эллинских философов в церквах. Афины, 1964 [по-гречески].)

вихрем новых идей, эпоха возрождения гуманизма и возрождения исихазма. Если художники традиционного направления не всегда были свободны от влияний гуманизма, то и художники, зараженные идеями гуманизма, не выходили из традиционных форм православного искусства, представителем которых был исихазм. Палеологовский расцвет не вышел из рамок традиционных форм; но под влиянием идей эпохи в эти традиционные формы проникали элементы, которые, по сравнению с предыдущим периодом, снижали духовный строй образа, а иногда, как мы видели, и подрывали самое его понятие, его смысл, а следовательно, и его роль в Церкви. Можно сказать, что соотношение с православным Преданием этих элементов, порожденных отвлеченным представлением о Боге, основанном на естественном познании мира, то же, что и соотношение вносившего эти элементы гуманистического мировоззрения с традиционной линией исихазма. Поэтому та роль и значение, которые придавали гуманисты философии и светским наукам в духовной жизни, и отношение к ним исихазма может послужить нам косвенным указанием на понимание, в свете исихастского учения, содержания и задач церковного искусства.

В споре с гуманистами св. Григорий Палама писал: “Мы никому не мешаем знакомиться с светской образованностью, если он этого желает, разве только, что он воспринял монашескую жизнь. Но мы никому не советуем предаваться ей до конца и совершенно запрещаем ожидать от нее какой бы то ни было точности в познании Божественного; ибо невозможно получить от нее какого бы то ни было верного учения о Боге”. И немного далее: “Итак, у светских философов есть и кое-что полезнос, так же как в смеси меда и цикуты; однако можно сильно опасаться, что те, кто хочет выделить из смеси мед, выпьют нечаянно и

остаток смертоносный" [38]. Св. Григорий Палама подробно и пространно останавливается на вопросе соотношения философии и вообще светской науки с боговедением. Несмотря на приведенное резкое суждение, у него все же не только нет отрицания значения светских наук, но он признает и их относительную пользу. Как и Варлаам, он видит в них один из путей относительного и посредственного знания о Боге. Но он резко отрицает религиозную философию и светские науки как средство богообщения, богопознания, так как здесь наука не только не может дать "какого бы то ни было верного учения о Боге", но в применении к области, ей несвойственной, ведет к искажениям и, более того, может пресекать возможность подлинного богообщения, оказаться *смертоносной*. Как видим, св. Григорий лишь ограждает область богообщения от смешения с религиозной философией и естественным, природным знанием о Боге. Исходя из такого отношения исихазма к смешению светских наук и религиозной философии с областью богопознания, можно полагать, что в той же перспективе, в свете исихазма, представлялись и задачи церковного искусства, и его содержание.

Нужно сказать, что если в собственно психо-соматической технике исихастов и можно усмотреть некоторое отсутствие нужды в образе, то отношение их к его почитанию и его значению в плане культовом и молитвенном твердо следует православному вероучению. Когда св. Григорий Палама высказывается об иконах, он не только выражает классическую православную точку зрения, но и вносит некоторые уточнения, характерные для исихастского учения и для всего направления православного искусства: "Сего, ради нас вочеловечившегося, — говорит он, — икону сотвори по любви к Нему и через нее вспо-

38. "Защита святых исихастов", триада 1-я, с. 36-37 и 56-57.

минай о Нем, через нее поклоняйся Ему, через нее возводи ум свой к поклоняемому телу Спасителя, сидящему во славе одесную Отца на небесах. Равным образом и святых иконы твори [...] и поклоняйся им, не как богам, — что воспрещено, но во свидетельство твоего с ними общения в любви к ним и чествования их, ум твой возводя к ним через иконы их" [39]. Как видим, и в почитании образа, и в понимании его основы и содержания Палама выражает всецело традиционное православное учение; но содержание это, в контексте его богословия, приобретает характерное для пневматологического периода звучание. Воплощение служит для него как бы отправной точкой для указания на его плоды: славу Божества, явленную в человеческом теле Бога Слова. Обоженная плоть Христова получила и сообщает вечную славу Божества. Именно эту плоть изображают на иконах и поклоняются ей в той мере, в какой она являет Божество Христа [40]. Поскольку же Бог и святые имеют одну и ту же благодать [41], то и изображения их делаются *подобным образом* [42].

В свете такого отношения к образу и такого понимания его содержания нет сомнения в том, что для исихастов в области искусства средством богообщения мог быть только такой образ, который отражал опыт этого богообщения в соответствии с учением исихазма. Элементы же в искус-

39. Десятословие по христианскому законоположению. P.G. 150, 1092.

40. Мейендорф И. Введение в изучение Григория Паламы, с. 255.

41. См., например: Максим Исповедник. Opuscula theol. et polem. ad Marianus. P.G. 91, 12 B; 33 A; Ambigua, ibid., col. 1076 B.C.

42. Об исихазме в работах современных исследователей и искусствоведов можно узнать, что это учение якобы искало путей спасения "вне церковной практики, не подчиняясь церковному культу и догматике", что "такая система не нуждалась ни в культе Девы Марии, ни в культе святых. Вера в Спасителя Христа и благодать таинств им чужда". "Исихазм стремился к обожествлению через благочестивую, то есть умерщвляющую дух молитву", "исихасты выступают против мировой догмы" и т.д. и т.п. Какое отношение все это имеет к исихазму — остается, конечно, тайной авторов, но читателю это предлагается как объективные научные данные, прикрывающие полное невежество авторов в данном вопросе.

стве, основанные на отвлеченном мышлении и эмпирическом восприятии мира, так же как и философия и светские науки, не могли дать "какого-либо верного учения о Боге". В частности, символическое изображение Иисуса Христа, которое заменяет личный образ Носителя Божественной славы, ущербляет самую основу учения об иконе как свидетельстве воплощения и потому не может "возводить ум к поклоняемому телу Спасителя, сидящему одесную Отца". Естественно, что с победой исихазма Церковь положила предел развитию в культовом искусстве тех элементов, которые так или иначе ущербляли ее учение. Именно благодаря исихазму "последние византийцы, в отличие от итальянцев, дали место естественности, не вырабатывая при этом натурализма; они использовали глубину, но не заключили ее в законы перспективы; исследовали человеческое, но не изолировали его от Божественного" [43]. Искусство не порвало с откровением, сохранив свой характер синергии человека с Богом.

Учение св. Григория Паламы о сущностном общении с Божественными энергиями "уничтожает все остатки иконоборческого рационализма и позитивизма" [44], представляя собою дальнейшее раскрытие проблем, которые наметились в учении об иконопочитании. Дальнейшая догматическая работа в этой области могла идти только путем выявления содержания духовного опыта и тем самым содержания церковного искусства. В догмате иконопочитания признано, что художник может перевести на язык форм, красок и линий результат Божественного действия в человеке, показать его, сделать явным; в учении о фаворском свете признано, что это Божественное действие, преображающее человека, есть нетварный и нетленный свет, энергия Божества, телесно ощутимая и созерцаемая.

43. Клеман О. Византия и христианство, с. 76—77.
44. Карташев А.В. Вселенские Соборы. Париж, 1963, с. 709.

Таким образом, учение о Божественных энергиях сливается с учением об иконах, и, поскольку в споре о фаворском свете дается догматическая формулировка обожения человека, тем самым дается догматическое обоснование и содержания иконы. Именно в эту эпоху определяются те рамки, за которые церковное искусство выходить не может, оставаясь церковным.

Победа паламизма определила дальнейшую историю Православной Церкви. Если бы Церковь осталась пассивной перед натиском гуманизма, нет никакого сомнения в том, что ураган новых идей, которые несла с собой эпоха, привел бы ее к тому же кризису, которому подпало западное христианство: неопаганизму Ренессанса и Реформации в соответствии с новой философией, а следовательно, и к утверждению совершенно иных путей культового искусства[45].

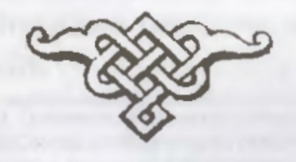
Если благодаря победе исихазма церковное искусство не переступило тех рамок, за пределами которых оно перестает быть выражением православного вероучения, то все же уже во второй половине XIV века та живая творческая традиция, которая определила палеологовское возрождение, начинает сменяться консерватизмом. С падением Константинополя в 1453 году и завоеванием турками Балкан ведущая роль в области церковного искусства переходит к России[46]. Живой импульс исихазма и догматические формулировки, касающиеся православной антропологии, обоснованной учением паламизма, с особой силой про-

45. "Гуманизм" же, нашедший благодатную почву в римском вероучении, творчески осеменил самые разнообразные области человеческой деятельности. Однако развитие его пошло вне церковного русла и даже в противоборстве с Церковью. А это показывает, что "гуманизм" этот не был той христианской антропологией, которую должна была раскрыть Церковь.

46. Поэтому последующее наше изложение посвящено главным образом русскому церковному искусству. Исторические условия (а также ереси в Русской Церкви) сложились так, что именно на Руси решались дальнейшие судьбы православного церковного искусства.

явятся в духовной жизни и искусстве Руси, где расцвет XIV—XV веков имеет, как увидим, иную основу, чем палеологовское возрождение. Консерватизм же по самой природе своей окажется в дальнейшем бессильным противостоять напору внешних влияний, идущих с Запада и, как правильно отметил С. Радойчич, церковному искусству эти "западные влияния принесли больше вреда, чем турки" [47].

Наиболее торжественным актом, которым Церковь подтвердила учение св. Григория Паламы, был Собор 1351 года в Константинополе. В течение XIV столетия его определения были приняты всей Православной Церковью в целом. Через год после этого Собора его постановления были внесены в чин Торжества Православия. Св. Григорий Палама был канонизован в 1368 году, вскоре после своей смерти (память 14 ноября). Помимо этого, памяти его, как "света Божественного проповедника" (3-я стихира вечерни), посвящено второе воскресение Великого Поста. Здесь он прославляется как *Православия светильник, Церкви утверждение и учитель* (тропарь). Таким образом, после Недели Торжества Православия Церковь празднует провозглашение учения об обожении человека, и Собор (843 года), завершивший христологический период истории Церкви, литургически связывается с вершиной периода пневматологического.



47. Радойчич С. Иконы Югославии, с. LXXI.

XII.

Исихазм и расцвет русского искусства.

Христианизация Руси была длительным процессом, начавшимся задолго до официального ее крещения и продолжавшимся долгое время после него. Если, несмотря на упорное, по местам, сопротивление язычества, христианство в X веке сделалось господствующей религией, то, значит, христианская прослойка населения была достаточно многочисленной и сильной. Во всяком случае, при князе Святославе (†972 г.) в Киеве было уже несколько христианских храмов [1]. А если были храмы, то были и иконы. Были ли они все привозными, или же существовали также иконы местного производства? Утверждать последнее мы не можем, но не можем и исключать.

1. Мошин В. О периодизации русско-южнославянских литературных связей // Труды Отдела древнерусской литературы. XIX. М. —Л., 1963, с. 52. Говоря о присяге, приносимой при договоре князя Игоря с греками, летописец сообщает: "Мы же, елико нас хрестилися есмы, кляхомся церковью святого Илье в съборней церкви, и предлежащем честным Крестом...". Церковь св. Илии, "яже есть над Ручаем [...] се бо бе сборная церкви, мнози бо беша варязи хрестеяне и козаре" (Повесть временных лет. Изд. АН СССР. М.—Л., 1950, с.38—39).

Зная отношение к иконопочитанию инициатора миссии среди славян, св. Патриарха Фотия, его ближайших сотрудников и продолжателей его дела, можно полагать, что этой стороне Православия и распространению икон среди новообращенных уделялось особое внимание. Наличие же довольно высокой, как показывают современные исследования, местной художественной культуры способствовало более быстрому восприятию и освоению христианского искусства и появлению местных мастеров. Уже с конца X и в XI веке в Киеве существовали смешанные русско-византийские мастерские [2]. И если для росписи первых храмов, построенных после официального крещения, и приглашались греческие художники, то уже наряду с их работами исследователи отмечают участие и русских мастеров. В эту эпоху, судя по слову епископа Иллариона Киевского (XI век), обращенному к почившему князю Владимиру, почитание и значение иконы уже глубоко и сильно вошло в сознание: "Взгляни наконец, — говорит Илларион, — и на город, величеством сияющий, на церкви цветущие, на христианство растущее, взгляни на город, иконами святых освящсмый [...], хвалами и божественными песнями оглашемый" [3]. А Киево-Печерский Патерик (начало XIII века) передает более древнее предание о чернеце Еразме, истратившем "имение свое на святые иконы".

Вместе с христианством Русь получила уже установившийся церковный образ в его классической форме, формулированное о нем учение и зрелую, выработанную веками технику. Но принимая новую веру и ее образный язык, созданный в упорной и подчас трагической борьбе, русский народ творчески претворяет их сообразно со своим восприятием христианства. Уже в период ассимиляции XI—XII веков на Руси вырабатывается свой собственный

2. Лазарев В.Н. Михайловские мозаики. М., 1966, с.9.

3 Греков Б.Л. Киевская Русь. М., 1953, с. 497.

художественный язык, формы которого в XIII веке выступают в национальном русском преломлении. И сама духовная жизнь русского народа, его святость и церковное искусство получают национальный отпечаток, как результат постоянно нового и своеобразного переживания христианства. Специфически русским характером отмечена святость страстотерпцев князей Бориса и Глеба, первых канонизованных русских святых, всенародное почитание которых побудило к этому акту греков вопреки их сомнению и сопротивлению. С XI века монахи Киево-Печерского монастыря, Алипий и Григорий, канонизованные как святые иконописцы, придают русской иконописи импульс живого и непосредственного ведения Откровения. Все культовое русское искусство (архитектура, живопись, музыка) с самого начала отмечено печатью самобытности и своеобразия. Эта самобытность особенно проявилась в большом разнообразии художественных манер (писем), которые вырабатывались в центрах исторической жизни государства в период его феодальной раздробленности, в соответствии с местными условиями и особенностями характера, свойственного народу той или иной части великой Руси.

Страшное татарское нашествие затормозило, но не сломило творческого духа русского народа. И под игом татар строились церкви и писались иконы, хотя по сравнению с предыдущим периодом того же размаха уже, конечно, не было. В 1325 году, при св. митрополите Петре, Москва, задолго до того, как стать столицей государства, становится церковным центром Руси. В эту эпоху постоянных внутренних междоусобиц между князьями и опустошительного ордынского нашествия и отдельных набегов носителем единства русской земли была Церковь [4], которая и несла

4. Левченко М.В. Очерки по истории русско-византийских отношений. М., 1956, с. 551.

в себе залог единства государственного [5]. Именно Православная Церковь воплощала в жизнь стремления и чаяния русского народа, его стремления к объединению и освобождению. В лице своих лучших представителей, в первую очередь преподобного Сергия Радонежского и московских святителей, осуществляла она церковное и духовное сплочение великой Руси вокруг Москвы, предшествовавшее сплочению государственному [6]. И борьба с татаро-монгольским игом "была не только национальной, но и религиозной задачей" [7]. Княжеские же междоусобицы и раздоры при единстве веры противоречили самой природе Церкви. Далеко не случайно, конечно, что преподобный Сергий посвятил свой храм именно Святой Троице; как пишет его биограф, Епифаний Премудрый, "дабы воззрением на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистной рознью мира сего" [8].

XIV—XV века — эпоха преподобного Сергия (1314—1392) и непосредственных продолжателей его дела, эпоха расцвета русской святости, возрождение монашества и

5. Д.С.Лихачев справедливо замечает: "В грозные годы татарщины единство церковной власти для всей Руси имело большое политическое значение. В общерусской церковной власти митрополита обрисовывался прообраз грядущего объединения и ее светской власти...". Не случайно после митрополита титул "всея Руси" принимают и князья (см.: Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962, с. 10).

6. Характерно, например, что Димитрий Донской, который "всех князей русских привожаше под свою волю" (Никоновская летопись. ПСРЛ, XI, 1897, с. 10), даже после Куликовской битвы не мыслил в общерусских государственных категориях. Перед смертью он честно, по его княжеским понятиям, разделил собранные вокруг Москвы земли между своими сыновьями, чем создал классическую возможность для новых, к счастью, не последовавших усобиц.

7. Лихачев Д.С. Указ.соч., с. 88.

8. Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, с. 60. "Житие Сергия Епифания Премудрого" // Памятники древней письменности и искусства. Вып. 58. Спб., 1885. Характерно, что большинство монастырей, так или иначе связанных с именем преподобного Сергия, были посвящены именно Пресвятой Троице (см.: Федотов Г. Святые Древней Руси. Париж, 1931, с. 154) — антитезе "ненавистной розни мира сего".

27. Икона мастера Дионисия (деталь)

отшельничества, расцвета искусства и культуры, средоточием которых были русские монастыри [9]. Вокруг Москвы совершается объединение русского народа. В этот период духовного, культурного и государственного возрождения проявляется повышенный интерес к своему национальному прошлому, ко времени независимости русского народа, к живописи, архитектуре и литературе XI—XIII веков Киева, Новгорода и Владимира. Пережив страшное потрясение татарского нашествия, Русь начинает выходить из огненного испытания, поднимается и набирает силы для окончательного свержения ига. “В те дни она переживала благую весть Евангелия с той силою, с какою она никогда ни до, ни после его не переживала. В страданиях Христовых она ощущала свою собственную, только что пережитую Голгофу; воскресение Христово она воспринимала с радостью, доступною душам, только что вышедшим из ада; а в то же время поколение святых, живших в ее среде и целивших ее раны, заставляло ее ежеминутно чувствовать действенную силу обетования Христова: *се Аз с вами во вся дни до скончания века* (Мф. 28, 20). Это ощущение действенного сочетания силы Христовой с жизнью человеческою и с жизнью народною выражалось во всем русском искусстве того времени” [10].

Русь этой эпохи жила интенсивной художественной жизнью. В общем расцвете архитектуры, литературы и литургического творчества именно живопись занимает самое передовое положение, как выражение духовной и культурной жизни русского народа. Именно в этот период образ-

9. В течение 80 лет (с 1420 по 1500 гг.) преставилось 50 святых, впоследствии канонизованных. Характерен для этого времени и рост количества монастырей: если с XII по XIV век на Руси было около 90 монастырей, то в следующее столетие (с 1340 по 1440 год) их было основано 150. Ученики преподобного Сергия еще при его жизни основвли 50 новых монашеских общежитий.

10. Трубецкой Е. Умозрение в красках. Париж, 1965, с. 135.

ный язык церковного искусства достигает своей максимальной выразительности. Он отличается необычайной экспрессивностью, свободой, непосредственностью, чистотой тона, силой и радостью цвета.

В эту эпоху на Руси были прекрасно осведомлены о том, что происходило в Византии. Возрождение православного христианства, получившего в ходе византийских споров наименование исихазма, его вероучебные предпосылки и споры в связи с его аскетическим опытом, нашли здесь широкий отклик.

Как мы уже говорили, язык церковного образа формировался в течение веков на духовном опыте православного подвижничества. Естественно поэтому, что расцвету русской святости сопутствовал и расцвет церковного искусства. Общение русских иноков еще домонгольского периода с византийскими монастырями и духовными центрами Ближнего Востока заставляет полагать, что умное делание играло решающую роль в усвоении христианского искусства и в формировании художественного сознания. Русское искусство XIV—XV веков находится под прямым воздействием исихазма. Расцвет его здесь не связан, как в Византии, с догматической борьбой. Это не ответ на противодействие, а видимое проявление подъема духовной жизни и расцвета святости, и о нем можно сказать теми же словами, что и о святых: “Якоже плод красный Твоего спасительнаго сеяния Русская земля приносит Ти, Господи” [11].

Движение исихазма шло на Русь двумя путями: непосредственно из Византии, с которой продолжались поддерживаться оживленные связи, и через Афон и славянский Юг. Целый ряд святителей, возглавлявших Русскую Церковь, были тесно связаны с этим движением

11. Кондак службы всем святым, в земли Российстей просиявшим. Изд. Московской Патриархии, М., 1946.

(митрополиты Феогност, Алексий, Киприан, Фотий [12]). Введение празднования памяти св. Григория Паламы (второе воскресение Великого Поста) скрепляло связь Русской Церкви с византийским исихазмом в области литургической. Литература, шедшая в большом количестве на Русь из Византии, с Афона и славянского Юга и влиявшая на русское монашество, была проникнута исихастским учением [13]. Практика умного делания охватывала широкий круг учеников и *собеседников* преподобного Сергия. Троице-Сергиев монастырь становится духовным центром Руси и главным очагом распространения исихазма. Связи с Византией были особенно оживленными в области церковного искусства. Из Византии привозятся иконы, на Руси работает целый ряд византийских художников. Помимо них здесь находят прибежище и гонимые турка-

12. Определения Константинопольского Собора 1341 г., одобрявшие учение св. Григория Паламы и осуждавшие ересь Варлаама, были посланы русскому митрополиту, св. Феогносту (память 14 марта). С догматическим учением св. Григория был хорошо знаком и преемник Феогноста, св. митрополит Алексий (1298—1378. Память 12 февраля), пробывший в Константинополе с 1353 по 1355 год, то есть непосредственно после Собора, осудившего Варлаама и Акиндина. Убежденными сторонниками учения Григория Паламы были и митрополиты св. Киприан (память 6 сентября; к его времени относится принятие в Русской Церкви празднования св. Григория) и Фотий (память 2 июля). Величайший представитель русского монашества преподобный Сергий Радонежский (память 25 сентября) находился в сношениях с представителями исихазма, Константинопольскими Патриархами Филофеем и Каллистом. Частым гостем в Константинополе был племянник преподобного Сергия — св. Феодор (впоследствии архиепископ Ростовский; память 28 ноября; он был известным иконописцем и по преданию написал первую икону своего дяди). Основав Симонов монастырь под Москвой, он сделал его ставропигиальным Константинопольского Патриарха (см.: Левченко М.В. Очерки по истории... С. 532).

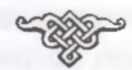
13. "Во второй половине XIV в. в Константинополе и на Афоне существовали целые колонии русских, живших в монастырях и занимавшихся списыванием книг, переводами, сличением русских богослужебных книг с греческими и т.д." (Лихачев Д. Культура Руси... С. 30). Помимо богослужебных книг и житий, на русский язык переводятся творения Василия Великого, Исаака Сирина, Аввы Дорофея, Дионисия Ареопагита, Григория Синаита, Григория Паламы, Симеона Нового Богослова, Иовнна Лествичника, Иоанна Златоуста, Патриарха Каллиста, Евфимия Тырновского, Максима Исповедника и др. (см. Лихачев Д. Указ.соч., с. 33—34 и 85).

ми в XIV веке южные славяне. Однако движение исихазма на Руси не было результатом лишь внешней связи с Византией, осуществлявшейся через письменность, приезжих иконописцев и привозимые иконы. Это был глубокий внутренний отклик духовной жизни Руси на догматическую борьбу в Византии. Можно сказать, что русское церковное искусство XIV—XV веков и частично XVI века есть своего рода вклад в эту догматическую борьбу, в которой Русская Церковь непосредственно не участвовала. Богословие исихазма отразилось и на духовном содержании искусства, и на его характере, и на его теоретическом осознании.

Искусство этого периода направлялось людьми, которые или сами были проводниками исихастской жизни, или в той или иной мере связаны с ней. Среди них история искусства выделяет три имени, которые с большей или меньшей степенью вероятности связаны с известными произведениями искусства: Феофан Грек (XIV век), Андрей Рублев (1360 или 1370—1430) и мастер Дионисий (род. в 30—40 гг. XV века, умер в первые годы XVI века). Феофан Грек, по словам Епифания Премудрого, в работе "умом дальняя и разумная обгадоваше, чювственныма бо очима разумныма разумную видяше доброту си" [14], то есть умом постигал далекое духовное, ибо просвещенными, одухотворенными чувственными очами видел духовную красоту. Об Андрее Рублеве и его окружении преподобный Иосиф Волоцкий писал: "Чуднии они и пресловущии иконописцы, Даниил и ученик его Андрей, и ***инии мнози таковы же***, и толику добродетель имуще и толико тщание о постничестве и о иноческом жительстве, яко им Божественныя благодати сподобитися, но всегда ум и мысль возносити к невещественному и Божественному свету,

14 Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961, с. 113.

чувственное же око всегда возводити ко еже от вещных ва-пов написанным образом Владыки Христа и Пречистыя Его Богоматере и всех святых" [15]. Богословием исихазма и, в первую очередь, учением об умной молитве руководствовался в своем творчестве и мастер Дионисий [16]. *Инии мнози таковы же*; это были и русские, и греки, и южные славяне, сформировавшиеся в орбите непосредственного влияния или наследия преподобного Сергия, поколения иконописцев, стоявших на необычайно высоком духовном и художественном уровне. В этих поколениях некоторые имена известны, но не связываются с определенными достоверными произведениями, большинство же мастеров остаются анонимными.



На Руси подъем духовной жизни и расцвет святости совпал с распространением ересей, и расцвет церковного искусства — с проявившимся в этих ересях иконоборчеством [17].

15. Преподобного Иосифа Волоцкого "Отвещание любозазорным и сказание вкратце о святых отцах, бывших в монастырех иже на Рустей земли сущих". Великие Минеи Четьи митрополита Макария. Сентябрь, дни 1—15, Спб., 1868.

16. Голейзовский К. Послание иконописцу и отголоски исихазма в русской живописи // Византийский временник. XXVI. М., 1965, с. 237.

17. Нужно сказать, что расцвет русской святости и искусства контрастировал с тягостной действительностью не только в плане государственном, но подчас и в плане церковном, когда церковный мир нарушался периодами смут. Так, в XIV—XV вв. дважды происходило разделение Русской Церкви надвое: в первом случае пролатинский Константинопольский Патриарх Иовнн Калекас выделил из русской митрополии митрополию Галицкую, чем внес раскол в Русскую Церковь. Единство было восстановлено в 1347 г. Патриархом-исихастом Исидором. В 1416 г. под давлением князя Витовта Собор созванных им епископов самочинно "поставил" при жизни св. митрополита Фотия на его место Григория Цамблока, с которого перед тем в Константинополе был снят сан. На московском митрополичьем престоле святые сменялись людьми весьма недостойными, как, например, Дмитрий (называемый Митяй), Исидор или

Около середины XIV века в северо-западной Руси возникает ересь стригольников (по мнению одних — в Пскове, по мнению других — в Новгороде). Это было первое движение, направленное против Церкви, проникнутое критическо-рационалистическим духом. Стригольники отрицали иерархию, церковные догматы и таинства [18]. Хотя о их иконоборчестве нигде прямо не говорится, однако по общему характеру этой ереси можно заключить, что они не могли почитать икон.

В 80-х гг. XIV века иконоборческая ересь обнаружилась в Ростове. Глашатаем ее был некий армянин Маркиан. Она носила случайный характер и последствий не имела [19].

В XV столетии рационализм нашел новую почву в ереси жидовствующих, сперва в Новгороде, затем в Москве. Это движение, захватившее верхушку церковную, затем и светскую, просуществовало до начала XVI века. Так же как и стригольники, жидовствующие отрицали Церковь с ее таинствами, иерархией и учением; отрицали они и Святую Троицу, и Божество Спасителя. Их возврат к Ветхому Завету, из-за которого они и получили свое наименование, выражался в культе: праздновании субботы и других еврейских праздников, и даже иногда в обрезании. Ересь

Зосима. Помимо того, из обличений церковной власти известно, что духовенство и монашество не всегда и не везде было на должном моральном уровне, что способствовало распространению пропаганды еретиков. В западных областях, граничивших с римокатоличеством, встречался целый ряд отклонений от установленных Церковью обрядов и дисциплин, как, например, крещение через обливание или употребление латинского мира во Пскове и др.

18. Помимо этого отрицательного характера, положительные стороны учения стригольников неизвестны, так же как неизвестно и происхождение этой ереси и ее наименования. Одни считают ее отголоском тайного богомильского предания, так как уже в XI в. на Русь проникали противоцерковные богомильские идеи, принесенные из Византии и балканских стран и нашедшие сторонников в вождях язычества; другие видят в ереси западное влияние; наконец, третьи — социально-политическое движение.

19. Шабатин И.Н. Из истории Русской Церкви // Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата, 1965, № 51, с. 192.

жидовствующих не была однородным явлением; в ней были разнообразные, даже противоречивые течения [20], и по-видимому, не все еретики отвергали иконы. *Нецыи от еретик*, например, обосновывали свою аргументацию ссылками на *иконные изображения* [21]. Но в основе иконоборчество здесь было явным и несомненным, и именно оно послужило отправным пунктом соборному суждению о них в октябре 1490 года. Соборный приговор утверждает: "Мнози от вас ругалися образу Христову и Пречистые образу, написанным на иконах, а инии от вас ругались Кресту Христову, а инии от вас на многая святыя иконы хулныя речи глаголали, а инии от вас святые иконы щепляли и огнем сжигали [...], а инии от вас святыя иконы в лоханю метали, да и иного поругания есте много чинили над святыми образы написанных на иконах" [22].

Как и ересь стригольников, ересь жидовствующих не имела прямого отражения в искусстве. Она вызвала в качестве противодействия лишь распространение той или иной тематики, утверждавшей православное вероучение. Основной реакцией на ересь была письменная полемика, среди которой особенно важно для нас изложение теоретического обоснования церковного искусства и его творчества.

Как мы видели, богословие исихазма в Византии учением о Божественных энергиях уточнило догматическое обоснование содержания иконы. Однако византийские исихасты в тех случаях, когда они упоминают об иконе, не связывают ни ее почитание, ни творчество с умным деланием (так, св. Григорий Палама говорит об иконе лишь в рамках исповедания веры), может быть, потому,

20. Клибанов А.И. Реформационные движения в России в XIV — первой половине XVI вв. М., 1960, с. 205.
21. Голейзовский Н.К. Указ.соч., с. 220.
22. Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 383.

что ересь, на которую они отвечали, этого не вызывала. Связь эта была выявлена на Руси в XV веке в ответ на ересь жидовствуюших и нашла свое выражение в сочинении, называемом "Послание иконописцу", включенном в "Просветитель", полемический против ереси труд преподобного Иосифа Волоцкого [23]. Послание это сыграло большую роль в уяснении смысла церковного искусства. Его влияние отразилось на сочинениях св. Максима Грека, митрополита Макария, инока Зиновия Отенского и др. Оно состоит из собственно Послания и трех Слов об иконах и их почитании. Обращено оно к "началохудожнику божественных и честных икон живописания", то есть к главному художнику, стоящему во главе иконописцев. Обративший внимание на исихастский характер этого памятника Н.К. Голейзовский полагает, что, вероятнее всего, включенные в Послание Слова были собраны Иосифом Волоцким, по-видимому, по просьбе знаменитого мастера Дионисия "в назидание его ученикам и вообще русским иконописцам" [24]. Как правильно отметил Н.К. Голейзовский, Послание иконописцу имело целью "осветить наиболее существенные вопросы, возникающие в ходе антиеретической полемики, и одновременно пресечь попытки создания новых компози-

23. Вероятным автором Послания считался сам преподобный Иосиф Волоцкий. Однако Я.С Лурье высказал предположение, что автором самого Послания и следующих за ним Слов мог быть не преподобный Иосиф, а преподобный Нил Сорский, поскольку все Послание дословно совпадает с "Посланием к некоему брату" последнего. Кроме того, стилистические приемы Послания иконописцу присущи другим сочинениям Нила (см. там же, с. 331—322). По-видимому, этот памятник представляет собой компилятивный труд, принадлежащий не одному, а двум авторам. Действительно, Слова не только различаются по жанру между собою, но и внутри их встречаются части, явно принадлежащие разным авторам, причем в некоторых вопросах можно даже усмотреть несогласованность (в суждении об изображении Святой Троицы), как мы увидим. Но как бы ни сочетались в Послании иконописцу труды преподобных Нила и Иосифа, произведение это свидетельствует о их согласии в главном, каковы бы ни были их расхождения в некоторых практических областях.
24. Голейзовский Н.К. Указ.соч., 224.

ций" [25]. не соответствовавщих православному вероучению. На это последнее автора Послания побудило, очевидно, то обстоятельство, что помимо ереси в послерублевский период в иконописи частично начинает утрачиваться ее глубокая духовно-смысловая основа, начинается увлечение формальной стороной живописи, замечается некоторое снижение духовной высоты образа. Это не могло не беспокоить. Характерно, что само обращение Послания к адресату звучит как призыв к бдительности к стоящему во главе художников: "И тебе же ключимо сие написание того ради, яко самому ти началохудожнику сущу" [26]. Не случайно и преподобный Иосиф Волоцкий, то ли в упрек, то ли в назидание современным ему иконописцам, ставил им в пример Андрея Рублева и Даниила Черного: "Никогда же в земных упражнятися [...], но всегда ум и мысль возносити к невещественному Божественному свету".

В Послании иконописцу изложение богословской апологии икон отличается сдержанной лиричностью, яркостью личного переживания автора. "Если [...] у него мало "своего", в отличие от общепринятой духовной традиции, то все у него самостоятельное. Он живет отеческой традицией, она жива и оживает в нем". Эти слова протоиерея Г. Флоровского о творчестве преподобного Нила Сорского [27] как нельзя лучше подходят к автору Послания. Как подлинно творческое церковное произведение оно, в связи с ответом на ересь, дает не только оправдание самого существования иконы и ее почитания, но что особенно важно — разъяснение ее смыслового содержания в свете духовного опыта Православия.

Первое из Слов, собственно полемическое, направлено

25. Там же, с. 221.
26. Казакова Н.А., Лурье Я.С. Указ.соч., с. 321.
27. Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937, с. 21.

против иконоборческой аргументации жидовствующих, “глаголющих, яко не подобает покланятися рукотворению”. Второе Слово, “всякому христианину потребное”, содержит богословие иконопочитания. И наконец, третье Слово, одновременно полемическое и богословское, посвящено конкретному сюжету — изображению Святой Троицы, оспаривавшемуся еретиками. В последующем кратком разборе Слов мы его опускаем и вернемся к нему в разборе иконографии Святой Троицы.

Характерная черта этих Слов та, что здесь учение об иконе никогда не выделяется из общего контекста домостроительства Божия в целом, не составляет отдельной области: оно онтологически связано со всем комплексом православного вероучения, которое излагается именно через икону, причем никогда здесь речь не идет о теоретических утверждениях, а всегда подчеркивается духовно-созидательное значение и назначение изображения.

Полемическое содержание первого Слова заключается в последовательном опровержении аргументации жидовствующих, которая в большей своей части известна со времен раннего иконоборчества: ссылка на ветхозаветный запрет, смешение иконы с идолом, смешение понятий поклонения и почитания, отрицание почитания святых и мощей и, судя по опровержению, понимание Евхаристии как образа. Пространная аргументация посвящена теме святости храма, которая не имела места в византийской полемике. Эта тема (как и отрицание почитания Креста) показывает, насколько жидовствующие в своем иконоборчестве пошли дальше византийских еретиков. На классическую аргументацию иконоборцев автор Послания дает и классический ответ, широко используя творения преподобных Иоанна Дамаскина, Феодора Студита и Седьмого Вселенского Собора, хотя и не ссылаясь на них. Так же как у апологетов Православия VIII—IX веков, защита ико-

ны начинается с разъяснения изображений в Ветхом Завете, разницы между иконой и идолом, между поклонением Богу и почитанием святых людей и священных предметов. Весь ход богословской аргументации византийских защитников иконопочитания находит новое преломление в сознании автора Послания в связи с особенностями эпохи и обстановки. В главной своей части аргументация здесь основана на историчности Боговоплощения со ссылками на Нерукотворный Образ и иконы, писанные Евангелистом Лукой. Приводя доказательства о существовании изображений в Ветхом Завете, автор говорит: "Колико паче ныне подобает в новей благодати почитати и покланятися иже от рук человеческих написанному на иконе образу Господа нашего Иисуса Христа [...] и покланятися обожествленному Его человечеству и на небеса вознесшуся. Також и Пречистыя Его Матери [...]. Такоже подобает писати на святых иконах и [...] всех святых почитати же и покланятися [...]. Пишущие же изъображение святых на иконах, не вещь чтим, но яко от вещнаго сего зрака възлетает ум наш и мысль к божественному желанию и любви" [28]. Это почти дословное повторение мысли св. Григория Паламы о содержании образа Христова и созвучное ему в понимании значения и роли иконы, вообще является характерным для духовной направленности автора Послания.

Эта исихастская направленность сказывается особенно во втором Слове. Здесь она является той основой, с которой рассматриваются все затрагиваемые темы. Здесь нужно оговориться: в отличие от византийских исихастов, автор ничего не говорит ни о фаворском свете, ни о Божественных энергиях; но именно они и составляют основу его суждений и пронизывают весь ход его мыслей.

Назидание "всякому христианину" второго Слова на-

---

28. Казакова Н.А., Лурье Я.С. Указ.соч., с. 334.

чинается с необходимости образа Святой Троицы, Которая есть основа христианского вероучения и жизни. Изображать Троицу нужно "того ради, яже бо невозможно есть нам зрети телесныма очима, сих созерцаем духовне ради иконнаго въображения" [29]. Божественная Троица неописуема, и, хотя многие пророки и праведники о Ней возвещали, изображается Она лишь потому, что Аврааму "чювственно и в чъловечестем подобии явися и, якоже явитися благоизволи, и описоватися повеле и от вещнаго сего зрака, — повторяет автор, — възлетает ум наш и мысль к божественному желанию и любви, не вещь чтуще, но вид и зрак красоты Божественнаго онаго изображениа" [30]. Это явление Аврааму трех Божественных Ипостасей в Ангельском образе, как единственный исторический факт, противопоставляется автором многообразию пророческих видений и возвещаний. На этом *чювственном* явлении и основана икона Троицы (так называемой *ветхозаветной*), в Которой "почитают и целуют едино существо Божества" [31]. Внешняя красота образа является для автора синонимом красоты духовной, и чувственное восприятие этой красоты должно вызывать духовное созерцание и приводить к умной молитве. Связанная с иконой Троицы, мысль эта распространяется на икону вообще, которая рассматривается как связь между настоящей жизнью и жизнью будущего века, так как та любовь к изображенному, которую она вызывает, такого свойства, то соединяет земную жизнь с той, "егда телеса святых паче солнечныя светлости просветятся" [32]. Это рассуждение представляется в Послании настолько важным, что почти целиком повторяется в конце третьего Слова. В дальнейшем изложении православного учения о Святой Троице автор

29. Там же, с. 336.
30. Там же, с. 336
31. Там же.
32. Там же.

уделяет много места учению о Святом Духе и пространно опровергает доктрину о Филиокве. Можно полагать, что в общем контексте Слова с его изложением вероучения об иконе истинное исповедание Святого Духа для автора не теория, а залог подлинной духовной жизни и творчества.

По мысли автора Послания, "специфической особенностью икон является их *божественный* смысл, долженствовавший подчинить себе все внешнее в иконе и читаться сразу" [33]. При этом, так же как образ Троицы, иконы Спасителя, Богоматери и святых основаны всегда и прежде всего на исторической действительности. Основоположное для православного богословия утверждение историзма в иконе приобретает здесь особое звучание. Икона — личный образ, и эта личная основа не допускает никакого смешения. Именно благодаря ей икону "подобает [...] почитати" и изображенному "покланятися яко самому оному, а не иному [...] якоже самей оней, а не иной" [34]. Можно полагать, что упорное и последовательное подчеркивание исторической основы иконы имеет целью опровержение положений еретиков, утверждавших тождественность иконы и идола. По мысли автора, разница между ними, как он говорит в первом Слове, определяется разницей первообраза. Икона есть свидетельство "въчеловечения Божиа Слова", идол же "бесовская изобретения". Поэтому "божественных бо икон и первообразное свято есть и честно, идольское же первообразное сквернейша суть и нечиста" [35]. С другой стороны, подчеркивание историчности может иметь в виду и ту нечеткость в понимании образа, которая в это время начинает проявляться, и направлено против вымысла в тематике, который позже вызовет споры и протесты, как *самомышление*.

33. Голейзовский Н.К. Указ.соч., с. 226.

34. Казакова Н.А., Лурье Я.С. Указ.соч., с.337.

35. Там же, с. 333.

Исходя из исторической реальности, автор Послания с не меньшей настойчивостью подчеркивает духоносность и святость первообраза иконы, и именно духоносность эта обуславливает и определяет содержание иконы и отношение к ней. В этом контексте он часто возвращается к известному положению: "Се бо почесть иконнаа на первообразное восходит и в иконах и иконами почитается и покланяется истина". Эта связь образа с первообразом переживается автором настолько конкретно, что об изображениях он говорит: "Образы [их] почитаем и покланяемся и яко живых их стоящих с нами от ненасыщаемыа любве помышляем" [36].

Человеческое тело Бога Слова "плотиу явльшагося и с человеки пожити благоизволившаго и ради видимыя плоти мое спасение устроившаго" [37] — то же самое тело, в котором "Божество неразлучно бе от плоти [...] и ученикам [Христос] явися, плотию нетленною уже и обоженною по въскресении и на небеса възнесеся с плотию, и одесную Отца седе с плотию обоженною, а не в рассыпании тлениа, якоже мы" [38]. Поэтому, подчеркивая абсолютную неизобразимость Божества, он образ, *начертание* Спасителя называет не только пречистым, что обычно, но и *богочеловечным* и *боговидным*; это образ "обожествленнаго Его человечества". Именно это сочетание двух реальностей, человеческой и Божественной, является необходимым условием содержания иконы как выражения Богочеловечества Христова. После апологетов VIII-IX веков нигде еще не было с такой настойчивой последовательностью изложено это сочетание двух реальностей, тварной и нетварной, как необходимого содержания православного образа.

Вероучебная сторона иконы, как "всякому христиани-

36. Там же, с. 241.
37. Там же, с. 335.
38. Там же, с. 348.

ну потребная", на что указывает заглавие второго Слова, сопровождается здесь чисто исихастским поучением: "Егда убо Господу Богу твоему покланяешися [...] всем сердцем твоим и умом и помышлением да въздееши зрителное ума к Святей Единосущней и Животворящей Троици, в мысли твоей и в чистом сердци твоем [...] чювственнеи же очи да въздееши к божественной и всечестней иконе Святыя и Единосущныя и Животворящыя Троицы, или богочеловечьнаго образа Господа нашего Иисуса Христа или Пречистыа Его Матери или когождо святых [...] и покланыйся сим душею мыслене, и телом чювьствене [...] и всего себе к небеси преложи" [39].

Характерно, что Послание при этом уделяет много места (стр. 351—360) наставлению, проникнутому духом умного делания, давая советы для молитвенного и жизненного подвига. "Да и ты, любимче, убо где еси, или на мори, или на пути, или в дому, или ходя, или седя, или спя [...] непрестанно молись в чистей совести, глаголя сице: Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, и Бог послушает тебе" [40]. Или: "Сомжи очи свои от видимых и прозри внутреннима очима на будущее" [41]. Эти наставления, будучи адресованы иконописцу, приобретают особое значение в контексте Послания: они показывают, что в глазах автора должно стать жизненной нормой и руководить художником в его творческой деятельности.

Послание иконописцу не вносит ничего принципиально нового в учение об иконе. Но оно раскрывает в свете исихазма практическую сторону отношения к ней, полагая исихастскую практику умного делания в основу ее почитания, вернее, ее действенного восприятия, и в основу ее творчества. Поскольку икона онтологически связана с

39. Там же, с. 351—352
40. Там же, с. 356.
41. Там же, с. 358.

православным учением об обожении человека нетварным Божественным Светом, отношение к ней и ее творчество органически вытекают из молитвенной практики христианского умного делания. Иначе говоря, в свете исихазма содержание образа предполагает, как для его действенного восприятия, так и для его творчества, необходимость определенного духовного устроения, то есть, по существу, для того и для другого духовное перерождение человека, когда "новотворящим Духом стяжает он новые очи и новые уши, и не смотрит уже просто как человек на чувственное чувственно, но как ставший выше человека, смотрит на чувственное духовно"[42].

То, как автор Послания понимает содержание образа в свете учения исихазма, показывает, какие высокие требования предъявляются им к художественному творчеству. Художник должен ясно сознавать ответственность, которая возлагается на него при создании иконы. Его произведение должно соответствовать высоте изображаемого им первообраза, чтобы передаваемое им становилось действенной, живой силой, созидающей мировоззрение людей, их нравственный облик. Подлинный художник должен быть причастен изображенному первообразу не только в силу своей принадлежности телу Церкви, но и в силу своего собственного опыта освящения, то есть художник — творец, воспринимающий и раскрывающий святость другого через свой личный духовный опыт. От этого личного опыта или степени причастности художника первообразу зависит и действенная сила его произведения.

Как мы уже отметили, в Словах Послания никогда нет речи о теоретических утверждениях. В эту эпоху, как известно, не было теории искусства в современном понима-

42. Симеон Новый Богослов. Огласительные слова. Русский перевод. М., 1890, вып. 2-й, с. 133. Греческий текст "Catéchèses" II, Paris, 1964. Вступление, критич. текст и примечания Архиепископа Василия (Кривошеина). Слово XIV, с. 213—215.

нии этого слова. Эстетическая оценка произведения неразрывно сливалась с оценкой богословской, и искусство богословствовало в эстетических категориях. Красота иконы мыслилась как отблеск святости первообраза. Иначе говоря, *теорией искусства* было учение Церкви об обожении человека. Из этого учения вытекает и практическая духовная жизнь, и искусство. Это — органическое единство духовной жизни. Поэтому принципы мировоззрения являются одновременно и принципами стилистическими изобразительного искусства [43].

Предполагаемый Н. Голейзовским адресат Послания, иконописец-мастер Дионисий вместе с сыновьями расписывал между 1500 и 1502 гг. храм Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Исполненная им роспись представляет собою непосредственное соответствие Посланию как в своей тематике, так и в плане духовного созвучия. Основная тематика росписи — это утверждение православного вероучения против отклонений еретиков, перечисленных Собором 1490 года: здесь подчеркивается Божество и человечество Спасителя, особое место занимает прославление Богоматери, святых и подчеркнуто значение Вселенских Соборов. В плане духовного созвучия роспись Ферапонтова монастыря, по словам исследователя, является наглядной иллюстрацией *психологической теории исихазма* [44]: изображения Дионисия проникнуты неземной красотой; "это результат умного делания" [45]. Художник отказывается "от частностей, мешавших художественному восприятию идеи, он показывал главное: духовную собранность — *ума блюдение*, сосредоточенность, силу мудрости, светящейся в проницательных и одновременно углубленных в себя взглядах, добротолюбие и смирение.

43. Лихачев Д.С. Указ.соч., с. 58.

44. Голейзовский Н.К. Указ.соч., с. 238.

45. Там же, с. 237.

Подобно Нилу Сорскому и составителю Послания, он выбирал понятие идеала, воплощал его в конкретный образ и предоставлял человеку путем сопоставления судить о самом себе" [46].

Послание иконописцу, по своему богословскому содержанию и своей внутренней настроенности, представляет полное созвучие не только творчеству Дионисия, но и, более широко, русскому искусству эпохи расцвета, которое являет то же неразрывное единство догматического учения, молитвенной практики и художественного творчества. Искусство этого времени достигает высшего уровня, отвечающего тем требованиям, которые предъявляет ему православное вероучение. Конечно, как и в Византии, не все русские художники, так же как и не все духовенство, разбирались в учении исихазма и следовали его практике. Но именно исихазм играл ведущую роль в сферах духовной и практической деятельности человека [47]. Как мы уже говорили, расцвет русского искусства не родился в догматической борьбе. На русской почве особенно проявился практический характер того, что было в центре византийского богословия этого периода. Именно здесь оно нашло

46. Там же, с. 238.

47. Судить о русском исихазме, так же как и византийском, как о явлении "противоцерковном", хотя бы и "до известной степени" (см. Лихачев Д.С. Указ.соч., с. 85 и 131), можно только по недоразумению. И конечно, ни о каких "глубоких" или вообще "трещинах в догматическом мировоззрении" в XIV— XV вв. (см. Лазарев В.Н. Рублев. М., 1960, с. 23; его же: Андрей Рублев и его школа. М., 1966, с. 54—55; его же: История русского искусства. М.—Л., 1955, т. III, с. 175) не может быть и речи. То, что представляется "противоцерковным" и "трещинами", есть на самом деле не что иное, как нормальное раскрытие этого "догматического мировоззрения" в соответствии с жизнью той или иной эпохи. Иначе говоря, его проявление во многообразии жизненных явлений и переживаний человека.

28. Спаситель Судия (прорись)

29. Преподобный Кирилл Белозерский. Русская икона XVI в.

наиболее полное воплощение в жизни и искусстве [48].

Как и в Византии, здесь происходит усложнение и обогащение тематики; особенно проявляется общий для эпохи повышенный интерес к душевному миру человека [49].

48. Жизненное претворение исихастского учения о нетварном Божественном Свете находит в эту эпоху свое отражение в посвящении большого количества храмов Святой Троице и Преображению, а также в особенно широком распространении этих двух тем в иконографии.

49. В живописи XIV—XV вв. обозначаются два направления, представляемые творчеством Феофана Грека и Андрея Рублева. Среди различных мнений о взаимоотношении их творчества преобладает предположение, что если Рублев и не был прямым учеником Феофана, то, во всяком случае, его творчество сформировалось под влиянием последнего. Более того, от Феофана якобы Рублев унаследовал "исихастское проникновение в смысл явлений, умение посредством чувственных образов передать мысленное" (Голейзовский Н. Указ.соч., с. 233). Такие утверждения нам представляются спорными, тем более, что делаются они не на основании фактических данных и не на произведениях, которые показали бы зависимость одного мастера от другого, а на основании сотрудничества обоих мастеров в росписи Благовещенского собора (1405 г.) и на характеристике, данной Епифанием Премудрым личности Феофана и его влиянию на русских художников. Нам кажется, что к восторженной характеристике Епифания следует относиться более сдержанно: Епифаний был горячим поклонником Феофана, а в таких случаях трудно избежать преувеличений.

"Философ зело хитрый", Феофан Грек по своему духовному складу (судя по его произведениям) был типичный представитель палеологовского возрождения, когда смешение традиционного православного мышления с идеями, которые несло это время, было свойственно многим исихастам. Драматическая напряженность живописи Феофана, "страстность и полный драматизма пафос" его святых (см. Лазарев В. Указ.соч., с. 41), их внутренняя напряженность и неуспокоенность проистекают не только из особенностей его личного характера и темперамента, но и из особенностей палеологовского возрождения, с которыми связана и тематика его росписи церкви Преображения на Ильине улице в Новгороде, если правильны предположения исследователей о ее содержании: поклонение Жертве, древо Иессеево, София и др. Нет сомнения в том, что Феофан оставил значительный след в русском искусстве. Однако творчество его, так же как и манера письма, резко контрастирует со спокойной уравновешенностью и созерцательной умиротворенностью искусства Андрея Рублева, что свидетельствует о совсем другом духовном пути. Андрей Рублев сформировался если даже, может быть, и не в центре русского исихазма — в Троице-Сергиевом монастыре, то, во всяком случае, в среде непосредственных учеников и последователей преподобного Сергия. Здесь и получил он ту исихастскую направленность, то "проникновение в смысл явлений", которые так ярко характеризуют его жизненный и творческий путь. Насколько мы знаем, эта среда, окружавшая Рублева, была столь сильной по высоте своего духовного уровня, что влияние Феофана

Характерно, что как житийная литература, так и изобразительное искусство стремятся не только показать святость, но наиболее полно раскрыть ее: явить "царство Божие внутри человека" в полноте человеческой природы, просвещенной нетварным Божественным Светом [50], показать ту целостность, нерасчлененность жизни, которую несло обновленное в исихазме христианство. Именно в русском искусстве достигнуто наиболее адекватное выражение внутренней гармонии человека, примиренного с Богом, с самим собою и с миром, наглядное показание того, что исихасты называют *священным безмолвием*, когда властью Духа, по слову св. Григория Паламы, "устанавливается закон всякой силе души и всякому члену тела" [51]. Русская икона показывает не столько борьбу с падшей природой, сколько победу над этой природой, стяжанную свободу, когда *закон Духа* творит красоту души и тела, уже не подчиненных *закону греховному* (Рим. 7, 25; 8, 2). Центр тяжести здесь не в труде подвига, а в радости его плода, в благодати и легкости бремени Господня, о которых говорит Евангелие, читаемое в дни святых преподобных: *Возмите иго Мое на себе, и научитеся от Мене, яко кроток есмь и смирен сердцем; и обрящете покой душам вашим. Иго бо Мое благо и бремя Мое легко есть* (Мф. 11, 29—30). В области

на него не могло иметь большого значения. Наоборот, судя по изменению, происшедшему в творчестве Феофана за годы, проведенные им на Руси, можно предположить, что сам он подпал под влияние русских исихастов, если, конечно, можно доказать, что приписываемые ему иконы из иконостаса Благовещенского собора были действительно написаны им (см.: Грабар А.Н. Несколько заметок об искусстве Феофана Грека // Труды Отдела древнерусской литературы. XXII. М.—Л., 1966, с. 86).

50. Особенно ярко это выражается в иконах Богоматери с Младенцем типа Умиление, ставшего одной из главных тем и одной из вершин русской иконописи. Здесь просветляются наиболее глубинные и интенсивные переживания человека, связанные с материнством, то есть охватывающие и психическую, и физическую жизнь, роднящие человека со всем животным миром.

51. Святой Григорий Палама. Защита святых исихастов. Введение, критический текст и примечания И. Мейендорфа. Лувен, 1959. 1-я триада, 2-й ответ, параграф 2, с. 76—77 (по-французски).

искусства русская икона и есть высшее выражение богоподобного смирения. Поэтому при необычайной глубине ее содержания она по-детски радостна и легка, полна безмятежного покоя и теплоты. И можно утверждать, что нигде жизнерадостное и жизнеутверждающее христианское мировоззрение не нашло столь яркого выражения, как в русской иконе.

Можно сказать, что если Византия богословствовала по преимуществу словом, то Россия богословствовала по преимуществу образом. В пределах художественного языка именно России дано было явить глубину содержания иконы, высшую степень ее духоносности.

Одним из наиболее значительных плодов исихастского расцвета в России, расцвета не только святости и церковного искусства, но и литургического творчества, является иконостас в своей классической форме.

Как в Византии, так и на Руси в это время мы видим попытки разъяснить смысл Таинства Евхаристии путем иллюстрации некоторых моментов литургии. Однако одновременно с этими попытками и как бы в ответ на них развивается преграда, отделяющая алтарь от средней части храма. Преграда эта превращается в многоярусный иконостас и становится одной из основных принадлежностей Православной Церкви. Она скрывает алтарь от взгляда верующих. В наше время иконостас часто представляется ненужным; он шокирует, и притом не только инославных, но подчас и некоторых православных. Поэтому нам представляется полезным вкратце остановиться на иконографическом содержании иконостаса и его смысле, попытаться показать проявившуюся в нем силу и точность

выражения, свойственную исихазму [52]. В своей классической форме, завершенной в XV веке, иконостас состоит из пяти рядов икон, увенчанных Крестом.

Верхний ряд, или чин, праотеческий, представляет первоначальную ветхозаветную Церковь от Адама до закона Моисеева, период дозаконный, в лице ветхозаветных праотцев с соответствующими текстами на развернутых свитках. В середине этого яруса помещается образ Святой Троицы — явление Аврааму у дуба Мамврийского, как первый завет Бога с человеком и первое откровение Три-

52. В храмах первых веков христианства алтарь отделялся от корабля преградой или завесой, а также иногда колоннадой с архитравом. Употребление завес, по-видимому, древнее преград (см.: Филимонов Г. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859, с. 29. Завеса продолжает употребляться в армянских и эфиопских храмах). Из древнейших дошедших до нас литературных источников известие о существовании и назначении алтарных преград принадлежит Евсевию Кесарийскому (см. "Церковная история", кн. X, гл. IV, а также "Жизнь Константина", кн.III, гл. XXXVIII). Развитие иконографической тематики алтарной преграды, ее превращение в иконостас началось очень рано. Вначале на архитраве высекали или ставили на него Крест. Но уже Юстиниан (VI в.), поставив в константинопольской Святой Софии двенадцать мраморных колонн, поместил на архитраве рельефные изображения Спасителя, Богоматери, Ангелов, Апостолов и пророков. Это все, что мы знаем об иконографическом содержании алтарной преграды до иконоборчества. После него наступил новый период в развитии иконостаса. В XI веке в Византии, по-видимому, уже существовали двухъярусные иконостасы см.: (Weitzmann K. Byzantine miniature and icon Painting the eleventh centure // 13-й Международный конгресс византологов, Оксфорд, 1966. Основные доклады, с. 17). В таком виде и с тем же литургическим значением преграда перешла на Русь. Значение ее разъяснялось Отцами не как разделение, а как объединение двух частей храма. Так, св. Симеон Солунский говорит: "Посему поверх столбов космитис означает союз любви и единство во Христе [...]. Оттого поверх космита, посредине между святыми иконами, изображается Спаситель и по сторонам от Него Богоматерь и Креститель, Ангелы и Апостолы и другие святые. Это научает нас, что Христос находится и на небесах со Своими святыми, и с нами теперь, и что Он еще должен прийти" ("О святом храме"). На Руси в преграде был произведен ряд существенных по смыслу изменений как в умножении ярусов, так и в их размещении и распределении икон. Знаменательно, что в своей эволюции в рамках христианского богослужения алтарная преграда нигде не сохранилась в своей первоначальной форме: она или развивается, как в Православной Церкви, или исчезает, как на Западе. (См. нашу статью "Вопрос иконостаса" // Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата, № 46.)

единого Бога.

Ниже — ряд пророческий, представляющий ветхозаветную Церковь от Моисея до Христа, период подзаконный. Он состоит из изображений пророков, также с развернутыми свитками в руках, на которых написаны тексты из их пророчеств о Боговоплощении. В центре этого ряда образ Знамения Богоматери — образное переложение пророчества Исаии (7, 14): *Сего ради даст Господь Сам вам знамение: се Дева во чреве приимет и родит Сына и нарекут имя Ему Еммануил; ...еже есть сказаемо, с нами Бог* (Мф. 1, 23).

Оба эти ряда показывают предобpажение Церкви Новозаветной, ее предуготовление в предках Христа по плоти и предвозвещение в пророках. Таким образом, икона Боговоплощения посреди пророческого ряда указывает на непосредственную связь между Ветхим и Новым Заветом [53]. Каждый из этих чинов представляет определенный период Священной истории, подготовительный процесс во времени, и каждый соотносится со своим центральным образом — вершиной предуготовлений и пророчеств.

Следующий ярус иконостаса — праздничный; он представляет собою период новозаветный, благодатный, выражая исполнение того, что предвозвещено в верхних рядах: "Один [Завет] говорил о Христе, другой же совершил; один написал в образах, другой ясно показал Истину" [54]. Здесь изображены те события Нового Завета, которые, составляя годовой литургический круг, особенно торжест-

53. Два верхних ряда, по существу, воспроизводят непосредственно предрождественский цикл, точнее, последние его две недели, посвященные памяти Праотцев и Отцов. Очевидно, для наглядности эти два пояса разделены на Праотцев и Пророков, хотя в некоторых случаях, в невысоких иконостасах, Праотцы и Пророки помещаются в одном ряду.

54. Дионисий Ареопагит. О церковной иерархии. Гл. 3, параграф 5. Очень возможно, что Ареопагитики, пользовавшиеся на Руси в эпоху формирования иконостаса большой популярностью и влиянием, способствовали его осмыслению и перемещению ярусов. На Русь они попали в копии митрополита Киприана, сделанной с болгарского перевода в 1371 г.

венно празднуются Церковью, как своего рода главные этапы промыслительного действия Божия в мире, постепенное осуществление спасения [55].

Следующий ряд иконостаса называется деисисным (*деисис* значит молитва). Здесь Ангелы и святые — Апостолы, их преемники — святители, преподобные, мученики и т.д. в определенном порядке присоединяются к центральной теме — деисису в соответственном смысле — трехчастной иконе, где по сторонам Спасителя стоят в молитвенной позе Богоматерь (справа от Него) и Предтеча слева [56]. Весь чин этот есть не что иное, как развернутый деисис. Он являет результат Боговоплощения и Сошествия Святого Духа, исполнение Новозаветной Церкви, то есть осуществление того, что показано в трех верхних рядах иконостаса. Этот чин является поэтому центральной и главнейшей его частью. Основная тема его — моление Церкви за мир. Это — эсхатологический аспект Церкви [57].

55. Ряд этот состоит обычно из икон Пасхи (Жены Мироносицы у Гроба и Сошествие во ад) и главных, так называемых двунадесятых праздников: шести Господних (Рождество, Крещение, Сретение, Вход во Иерусалим, Вознесение, Преображение), четырех Богородичных (Рождество Богородицы, Введение Ее во храм, Благовещение, Успение) и двух собственно экклезиологических: Пятидесятницы и Воздвижения Креста Господня. При наличии свободного места к ним присоединяются иконы других праздников, менее важных, а также икона Распятия. Обычно праздничные иконы располагаются по течению церковного года, но иногда и в хронологическом порядке.

56. По литературным источникам деисис известен с VII в. В похвальном слове св. Софрония, Патриарха Иерусалимского, св. Киру и Иоанну говорится: "Мы вошли в церковь [...]. Мы увидели величайшую и удивительную икону, на которой в середине был изображен красками Господь Христос и Матерь Божия, Владычица наша и Приснодева Мария, по левую сторону от Него; по правую же — Иоанн Креститель и Предтеча того же Спасителя [...]. Тут были изображены некоторые из прославленного лика Апостолов и пророков, и сонма мучеников, в том числе и эти мученики — Кир и Иоанн" (P.G. 87, 3, 3557).

57. Поскольку чин выражает порядок будущего века, святые воины и князья, в классических русских иконостасах, в противоположность росписи храма, никогда не изображаются в воинских доспехах и с оружием. Исключения из этого правила встречаются лишь в период упадка — в XVIII—XIX вв.

Нижний ярус иконостаса — местный: по обеим сторонам от царских врат помещаются две большие иконы, обычно Спасителя, и направо от Него (налево от зрителя) Богоматери с Младенцем. Из этого правила бывают исключения, и икона Спасителя иногда заменяется храмовой иконой. Перед этими двумя иконами читаются включенные во входные молитвы (очевидно, после иконоборчества) исповедание образа Спасителя перед самим этим образом и обращение к Божией Матери перед Ее иконой. Эти местные иконы представляют собой предмет наиболее непосредственного общения и почитания: к ним прикладываются, перед ними ставят свечи и т.д.

На северных и южных вратах изображаются Архангелы или святые диаконы, как сослужители при совершении Таинства. На южной двери Архангел иногда заменяется благоразумным разбойником, чем подчеркивается понимание этих дверей как входа в небесный рай, символом которого является алтарь (*днесь со Мною будеши в раи* [Лк. 23, 43]). Если остается свободное место по сторонам дверей, оно заполняется другими иконами. Этот ярус не только не имеет строго ритмического распорядка других ярусов, но часто вообще асимметричен. Составляющие его иконы обычно крайне разнообразны и зависят от местных потребностей и характера данного храма.

Средние двери, *царские* или *святые* (иногда *райские*), существуют со времени первоначального устройства алтарной преграды. Украшаться иконами они также стали "с древнейших времен" [58]. Обычно здесь помещается Благовещение и под ним четыре евангелиста. Менее часто здесь изображаются святые Василий Великий и Иоанн Златоуст с Евангелием в руках или с развернутым свитком с литур-

58. А.Грабар считает, что уже с V—VI вв. царские двери украшались изображениями (см.: Un portillon d'iconostase sculpté au Musée National de Belgrade // Recueil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines. Belgrade, 1961, № 7, p. 16).

гическим текстом [59]. Символически Царские врата представляют вход в Царствие Божие. Благовещение здесь — начало, *главизна нашего спасения*, открывающее человеку вход в это Царствие; оно — олицетворение той вести, которая возвещена евангелистами, и здесь благовестие их относится непосредственно к человеку, приходящему сюда для приобщения к этому Царствию. Здесь, на солее, на грани между алтарем и кораблем совершается причащение верующих. Поэтому над вратами помещается изображение Евхаристии. Это литургический перевод Тайной Вечери — причащение Апостолов Самим Христом. Обязательность причащения под двумя видами выражается двойным изображением: с одной стороны Спаситель преподает шести Апостолам хлеб, с другой — шести другим чашу. Тема причащения Апостолов подчеркивает и выделяет первосвященническое служение Христа, выраженное здесь в прямых Его действиях как Первосвященника.

Это иконографическое строение иконостаса, этот порядок его ярусов есть образное соответствие литургической молитве непосредственно перед эпиклезой: *Ты, и Единородный Твой Сын, и Дух Твой Святый: Ты от небытия в бытие нас привел еси, и отпадшия восставил еси паки, и не отступил еси вся творя, дондеже нас на небо возвел еси, и Царство Твое даровал еси будущее.*

Непосредственно перед взором верующего, на одной плоскости, легко обозреваемой с любого расстояния, иконостас показывает пути домостроительства Божия: историю человека, созданного по образу Триединого Бога, и пути Бога в истории.

Сверху вниз идут пути Божественного Откровения и осуществления спасения. Начиная с образа Святой Троицы, Предвечного Совета и источника бытия мира и про-

59. Встречаются также иногда двери с изображением многих святых.

30. Страница иконописного подлинника

мышления о нем, идут ряды предуготовлений Ветхого Завета и пророческих предвозвещаний к ряду праздников — исполнению предуготованного, и к грядущему завершению домостроительства Божия, деисисному чину. Все это как бы стягивается к Личности Иисуса Христа, *Единаго от Святыя Троицы.* Этот центральный образ Господа — ключ ко всему иконостасу. "Ибо Христос никогда не один: Он всегда — Глава Своего Тела. Ни в православном богословии, ни в благочестии Христос никогда не отделяется от Девы Богоматери и от Своих *друзей*, святых; Искупитель и искупленные неразделимы" [60]. И деисис показывает, что "конечной целью Боговоплощения и было [...] то, чтобы у Воплощенного было *тело*, которым и является Церковь, новое человечество, искупленное и вновь рожденное в своей Главе" [61]. Этот ярус иконостаса есть завершение исторического процесса, и образ Церкви в ее эсхатологическом аспекте. Вся жизнь Церкви здесь как бы резюмируется в ее высшем и постоянном назначении — предстательстве святых и Ангелов за мир. Все изображенные объединены в единое тело. Это сочетание Христа с Его Церковью: totus Christus, Caput et corpus, сочетание, осуществляемое и созидаемое Таинством Евхаристии.

В ответ на Божественное Откровение снизу вверх идут пути восхождения человека: через принятие евангельского благовестия (евангелисты на Царских вратах), сочетание воли человеческой с волей Божией (образ Благовещения здесь и есть образ сочетания этих двух воль), через молитву и наконец через причащение Таинству Евхаристии осуществляет человек свое восхождение к тому, что изображает деисисный чин, к единству Церкви. Церковь есть продолжающаяся Пятидесятница, и силою Духа Святого

---

60. Флоровский Г. Этос Православной Церкви // Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата. Париж, 1963, № 42—43, с. 144.
61. Там же.

человек включается в Тело, возглавляемое Христом, Который присутствует здесь и телесно (в Дарах), и в образе. Если Литургия осуществляет и созидает Тело Христово, то иконостас его показывает, ставя перед глазами верующих образное выражение того, во что они входят как члены, показывает Тело Церкви, созидаемое по образу Святой Троицы, помещаемому вверху иконостаса: это многоединство лиц по образу Божественного триединства. К этому образу и возводит верующего икона Христова, и "перед его взором открывается [...] иное откровение, а именно небесная Литургия, вечная евхаристическая жертва, начавщаяся в недрах Святой Троицы от вечности, и продолжающаяся всегда, ныне и присно и во веки веков" [62].

В науке встречается взгляд на иконостас как на своего рода замену или повторение церковной росписи. Действительно, основные элементы росписи храма существуют и в иконостасе и многие сюжеты встречаются и там, и тут. Однако это нисколько не упраздняет их существенного различия. Правильно понять соотношение росписи храма и иконостаса можно лишь исходя из назначения того и другого, из той роли, для которой они предназначены. Роль же эта различна.

Храм есть литургическое пространство, вмещающее собрание верующих и символически включающее в себя все мироздание; он представляет ***космический*** аспект Церкви. Роспись его, хотя и подчиненная определенной схеме, требующей в одних частях храма постоянной тематики, допускает в других частях большое разнообразие и более или менее произвольный выбор сюжетов.

В иконостасе тематика строго последовательна, как в целом, так и в отдельных своих частях. Он показывает становление Церкви во времени и ее жизнь вплоть до увен-

62. Архимандрит Киприан (Керн). Евхаристия. Париж, 1947, с. 342.

чания Парусией. Излагая последовательное исполнение Церкви от Адама до Страшного Суда, иконостас раскрывает осмысление временного процесса через приобщение его к вневременному акту — Евхаристии. Таинство это "охватывает все времена и все поколения [...]. Оно — приведение истории к единству, будучи возобновлением спасительного события, через которое мы соприкасаемся со всеми временами, как до нас, так и после нас" [63]. Иконостас показывает нарастание во времени того, что творится в сотрудничестве (синергии) Бога и человека: люди и события, осмысляющие и освящающие историю, а вместе с тем и место в ней каждого человека и то время, которое для него является настоящим. Так наглядно показывается значение грани между алтарем и кораблем храма, между вечным и временным. Значение это — во взаимопроникновении того и другого, в их единении. В новозаветное Святое Святых, Царствие Божие человеку открыт вход через *завесу сиречь плоть Христову* (Евр. 10, 20), заменившую собою разодранную завесу ветхозаветного храма [64]. Напомним, что, по слову св. Григория Паламы, "обоженная Его плоть получила и сообщает вечную славу Божества; эта-то плоть и изображается на иконах и покланяема, поскольку она являет Божество Христово, она и преподается нам в Таинстве Евхаристии" [65].

Итак, значение иконостаса не только назидательное. Здесь — онтологическая связь между Таинством и образом, показание того же прославленного Тела Христова,

63. Tyciak J. Maintenant Il vient (traduit de l'allemand), 1963, p. 34.

64. Уподобление Апостолом Павлом плоти Христовой завесе храма могло, конечно, способствовать тому, что на грани алтаря и корабля новозаветного храма помещалась завеса. В дальнейшем отождествление значения и функции ветхозаветной завесы переносится на алтарную преграду, а затем на иконостас. Аналогия его с завесой ветхозаветного храма, разодранной в момент крестной смерти Христовой, продолжает жить в церковном сознании.

65. Мейендорф И. Введение в изучение Григория Паламы. Париж, 1959, с. 225 (по-франц.).

реального в Евхаристии и изображаемого в иконе. Поэтому для защитников икон иконоборческого периода икона была не только доказательством воплощения, как свидетельство историчности Христа; она тем самым есть свидетельство и истинности Таинства Евхаристии. "Если это образное свидетельство невозможно, то и сама Евхаристия теряет свою реальность" [66]. Здесь проявляется истинное богословское значение иконоборческого спора; этим объясняется и непримиримость защитников икон.

В этой перспективе роль иконостаса заключается в том, чтобы на грани алтаря явить то, что именно ***не образ*** и от чего образ отличается по своей природе. Христос в Святых Дарах не показывается, а дается; показывается же Он в иконе. Созерцаемая сторона реальности Евхаристии есть образ, который никогда не может быть заменен ни воображением, ни созерцанием Святых Даров.

То новое, что русский исихазм внес в формирование иконостаса, было порождено глубоким жизненным проникновением как в Таинство Евхаристии, так и в икону Христову. Отсюда и особенно четкое осмысление и выразительное показание соотношения между ними. Это медленное становление Тела Христова в Ветхом Завете (здесь уместно сравнение с тем вниманием, которое евангелисты Матфей и Лука уделяют точности генеалогии Христа) и его осуществление в Новом. Иначе говоря, здесь образное доказательство историчности спасения, исключающее всякое отвлеченное представление. Напомним, что в глазах иконоборцев Святые Дары были образом, и притом единственно возможным. Отрицая икону и тем самым, косвенно, реальность воплощения, они с необходимостью отрицали и реальность евхаристического Тела и Крови Христовых. Характерно, что формирование иконостаса на

66. Он же. Христос в византийском богословии. Париж, 1969, с. 260 (пофранц.).

Руси совпало с новым противодействием, в русских ересях, как Таинству Евхаристии, так и иконе. В наше время, как это часто и раньше бывало в истории, вопрос этот приобретает большое значение.

Но самым значительным результатом исихастского осмысления алтарной преграды было, нам кажется, раскрытие трехчастной иконы деисиса в целый ряд заступников святых, обращенных ко Христу — Судии Второго Пришествия. Эту свою находку иконописцы считали настолько важной, что сильно увеличили размер этого яруса (3,15 м высоты в Успенском соборе Владимира), придав ему таким образом доминирующее значение, очевидно, в связи с его непосредственной близостью к причастникам (деисисы, написанные исихастами Андреем Рублевым, Феофаном Греком и их сотрудниками). Действительно, реальность евхаристического Тела и Крови предполагает и реальность суда. Это подчеркивается во всех молитвах перед причащением (*суд себе ям и пию...*). Причастник становится *сотелесником* Христовым (Еф. 3, 6), приобщаясь к прославленному Его телу Второго Пришествия. Поэтому и помещается этот ряд непосредственно над тем местом, где происходит причащение верующих; он подчеркивает этот аспект суда и заступничества. Только через суд включается человек в то, что показывает иконостас и что соответствует евхаристической молитве о всех, соединенных воедино таинством Тела и Крови: *о в вере почивших праотцех, отцех, патриарсех, пророцех...* — в Ветхом Завете; *об Апостолех, мученицех, исповедницех...* — в Новом; и, наконец, о всех живых, вместе с находящимися в храме верующими. Таким образом, сочетание реального тела с образом и молитвой дает полноту участия в Литургии: телесное причащение и общение в молитве через образ.

Как мы видим, иконостас далеко не является повторением храмовой росписи или случайным нагромождением

икон, не имеющим воспитательного значения, ставшим " ложным фокусом византийского храма", не связанным с Таинством Евхаристии; более того — препятствием, "державшим в отдалении мирян, как тварей недостойных" (sic!) [67]. Такая точка зрения на иконостас до сих пор еще продолжает существовать. Но, как пишет священник Павел Флоренский, "иконостас не прячет что-то от верующих — любопытные и острые тайны, как по невежеству и самолюбию вообразили некоторые, а напротив, указывает им, полуслепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них их собственной косностью, кричит им в глухие уши о Царствии Небесном" [68].

Разумеется, там, где нет материальной возможности иметь полный иконостас, можно ограничиться одним лишь деисисом, в самом крайнем случае — только иконой Христовой. Однако произвольный отказ от полноты иконостаса есть отказ и от всего того, чему Церковь учит нас через него.

67. Julian Walter A.A. The Origins of the Iconostasis // Eastern Churches Review, vol. III, № 3. 1971, p. 261, 266 и 267.

68. Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. М., 1972, № 9, с. 97.

XIII.

Московские Соборы XVI века и их роль в церковном искусстве

XVI век — один из самых сложных периодов в русском церковном искусстве. С одной стороны, век этот, особенно в первой своей половине, остается одним из самых блестящих, сохраняя в основном направлении духовную насыщенность, простоту, строгость и монументальность образа; с другой стороны, уже в середине века намечается сдвиг, определяющий в дальнейшем развитие течения, которое окончательно кристаллизуется в XVII веке и постепенно приведет к разрыву с традицией. Сдвиг этот обусловлен рядом внешних и внутренних причин, имеющих корни в предыдущей эпохе. Как мы уже отмечали, в послерублевский период начинает частично утрачиваться духовно-смысловая основа образа. Ослабевает исихастская напряженность, спадает духовный подъем. Происходит нечто подобное тому, что было в Византии, где "со времени официального торжества исиха-

стов и канонизации самого Паламы, исповедание его учения стало иногда чисто *казенным*, без подлинного духовного и творческого усвоения его сущности" [1]. Вследствие этой ущербленности духовной сущности исихазма в Византии живая творческая традиция сменяется консерватизмом, бессильным противостоять в дальнейшем влияниям, идущим с Запада. В разбираемую нами эпоху исихазм постепенно перестает играть ведущую роль и на Руси. В духовной жизни получает перевес то направление, которое возглавлялось преподобным Иосифом Волоцким. Хотя сам св. Иосиф и был приверженцем исихазма, все же внешняя аскетическая жизнь и широкая деятельность занимали у него главное место, и молитвенное делание подчинялось социальному служению. У последователей же преподобного Иосифа первое место стало занимать поучение; духовная жизнь снижается и суживается; она обращается, главным образом, вовне. Параллельно этому переключению духовной жизни на внешнее, уставное благочестие, происходит переключение на внешность и в искусстве. Догматическое содержание образа начинает утрачивать свое доминирующее значение и не всегда ощущается как основное. Увлечение благообразием и благоустройством, свойственное иосифлянству, стимулирует количество в ущерб качеству.

Спаду духовной жизни и соответствующему сдвигу в церковном искусстве способствуют и внешние исторические условия Московской Руси этого периода. С падением Византии (1453 г.) и захватом турками Балкан намечается постепенный процесс переключения Руси из круга единоверных стран Восточной Европы в сферу культуры западноевропейской [2]. Это было началом воздействия западных

1. Шмеман А. Неизданное произведение св. Марка Эфесского о Воскресении // Православная мысль, Париж, 1951, с. 144.

2. Этот процесс, окончательно определившийся в XVII веке и завершенный Петром I, начался уже в XV веке, в царствование Ивана III (1462—

идей. В церковном искусстве оно выражается пока лишь в заимствовании некоторых тем и деталей иконографического порядка, перерабатывавшихся в духе традиционного иконного письма. Постепенно эти влияния, проникающие через окраинные города (главным образом через Новгород и Псков, бывшие в постоянных сношениях с Западом), все более усиливаются и находят благоприятную почву в характерном для эпохи *шатании умов*.

На Руси середина XVI века — время собирания и хранения. Так же как Москва становится во главе объединенных княжеств, московская митрополия становится средоточием местных духовных традиций; происходит упорядочение государственной и церковной жизни, своего рода подведение итогов, собирание воедино того, что досталось от исторического и духовного прошлого. Но в это собирание включается уже и то чуждое православному Преданию, что в это время начало проникать в связи со спадом духовной жизни и исторической обстановкой Руси.

Стоглавый Собор.

21 июня 1547 года страшный пожар опустошил Москву: сгорели соборы, монастыри, кремлевские палаты... После этого бедствия предстояло восстановить все, в частности,

1505). После его женитьбы на воспитаннице Римского папы, Софии Палеолог, в придворных кругах начинается настоящее увлечение Западом. В конце же XV века, когда Новгородским архиепископом Геннадием делается новый славянский перевод Библии, то руководит им доминиканский монах Вениамин, и перевод проверяется по Вульгате. В Новгороде появляются сделанные "в дому архиепископли" и по владычному повелению переводы с латинского и немецкого языков западной духовной литературы. (См.: Флоровский Г. О почитании Софии Премудрости Божией в Византии и на Руси // Труды V Съезда русских академических организаций за границей. София, 1932, т. 1, с. 497.) Также и борьба с ересями носила отпечаток западных методов. Борьба с латинством, хотя и была одним из характерных явлений этого времени, прекрасно уживалась с тяготением к западничеству.

погоревшие иконы. Справиться с этой задачей силами одних московских иконописцев было невозможно. "И государь православный царь [...] разослал по городам по святыя и честныя иконы, в Великий Новгород, и в Смоленск, и в Дмитров, и в Звенигород, и из многих городов многие чюдные святые иконы свозили и в Благовещение поставили на поклонение царево и всем христианом, доколе новые иконы напишут. И послал государь по иконописцев в Великий Новгород и во Псков и в иные города. И иконники съехались, и царь государь велел им иконы писати [...], а иным палаты подписывати..." [3]. В Кремле работа этих иконников велась под наблюдением протопопа Благовещенского собора Сильвестра, родом новгородца, воспитателя царя Ивана Грозного. По его заказу, по-видимому, был написан псковскими мастерами целый ряд символических икон, вошедших впоследствии в научный обиход под названием *богословско-дидактических.* Тематика этих композиций и послужила, главным образом, предметом соборных суждений и споров XVI—XVII веков. Она отражала начало происходящего сдвига, и притом, что особенно важно, не только в самой иконографии, но и в сознании людей, в их отношении к иконе, в ее понимании. Поначалу процесс этот выражался не столько в положительных, принципиальных позициях, сколько в отсутствии ясности и определенности в суждениях.

В 1551 году в Москве под председательством митрополита Макария состоялся Собор, вошедший в историю под именем Стоглава [4]. Этот Собор был созван для упорядочения разных сторон церковной жизни, в том числе искус-

3. Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских. 1847, т. III, с. 19. Цит. по: Андреев Н. О деле дьяка Висковатого // Семинариум Кондаковианум. V. Прега, 1932.

4. Стоглавым этот Собор называется потому, что принятые им постановления разделены на 100 глав. Текст его, которым мы пользуемся, издан в Москве в 1890 г.

31. Четырехчастная икона Благовещенского собора в Москве

32. Деталь четырехчастной иконы

ства, потому что, по выражению царя, "поисшатались обычаи и самовластие учинилось по своим волям". Среди правил Стоглава, касающихся церковного искусства, одни являются определениями по частным и конкретным вопросам иконографии (глава 41, вопросы 1 и 7), другие относятся к самым основам и принципам иконописания, а также к иконописцам.

Из двух частных вопросов, обсуждавшихся Собором, один (7-й, гл. 41) касается возможности изображать на иконах людей не святых, живых и мертвых. В качестве примера ставивший вопрос царь ссылается на икону "*Приидите, людие, триипостасному Божеству поклонимся*". Здесь "в исподнем ряду пишут цари и князи и святители и народ, которые живы суще [...], також пишут и Пречистыя Богородицы образ в деянии иж есть на Гифине [...]. И о том рассудити от святых отец писаний, достоит ли писати живых и мертвых на святых иконах молящихся". Собор отвечает, что предания и писания "древних святых отец" и "пресловущих живописцев греческих и русских", так же как и сами иконы, свидетельствуют о таком обычае [5]. Как известно, традиция изображать в церковных росписях и на иконах людей не святых там, где сюжет этого требует, восходит к первым временам христианства. Такого рода изображения, следовательно, не были новшеством, а обычным явлением в практике церковного искусства. Собор и перечисляет в качестве примера существующие в его время такие иконографические темы: Воздвижение Креста, Покров, Происхождение Древ Креста, Страшный Суд. В последнем случае "пишут не токмо святых, но и неверных многие и различные лики от всех язык" [6]. В эту

5. Стоглавый Собор, с. 173.

6. С. 174. И все же возникновение этого вопроса порождает спорные толкования вызвавших его причин. Он приписывается, например, тому, что в XVI веке в русскую иконопись начала проникать "живопись светская" (см.: Покровский Н. Очерки памятников христианской иконографии и ис-

эпоху изображения не святых людей как на иконах, так и в церковных росписях должны были получить особое распространение в связи с новыми темами и композициями, в частности, в житийных иконах. Равновесие нарушалось, и не святым отводилось в композиции слишком часто и слишком большое место. И естественно, что возникает вопрос правильности таких изображений.

Другой вопрос (1-й, гл. 41) более для нас важен. Относится он к иконографии Святой Троицы: "У Святой Троицы пишют перекрестье ови у среднего, а иные у всех трех. А в старых писмах и в греческих подписывают: Святая Троица, а перекрестья не пишут ни у единаго. А иные подписывают у средняго: іс хс стаа тр͠ца. И о том разсудити от божественных правил как ныне то писати. И о том ответ. Писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Ондрей Рублев и прочии пресловущии живописцы, а подписывать стаа тр͠ца. А от своего замышления ничтож претворяти" [7]. Как видно из текста, речь здесь идет о традиционном православном изображении Троицы в виде трех Ангелов.

кусства. СПб., 1900, с. 347) или "идеи портретной живописи" (см.: Андреев Н. Митрополит Макарий как деятель религиозного искусства // Семинариум Кондаковианум. VII. Прага, 1935, с. 241). Поэтому предполагается, что за этим вопросом царя стоит представление о возможности именно портретных изображений на иконах людей не святых, живых и умерших. Отсюда и ответ Собора считается не соответствующим широте поставленного вопроса (Андреев Н., там же, сноска 70). Но изображений людей в смысле реалистического портрета в эту эпоху еще не существовало: независимо от того, жив человек или умер, свят или не свят, его изображение трактовалось иконописно. Поэтому для Собора и не могло быть другого изображения портретного характера. Да и сама формулировка вопроса не дает, на наш взгляд, достаточных оснований приписывать ему широту, которой он не имеет, потому что ведь ставится он не о том, как именно (портретно или не портретно) изображать не святых людей, а о том, допустимо ли их изображение на иконе. Именно так он и формулирован: "Достоит ли" их писать? Поэтому нам кажется, что Н.Покровский прав, скорее, тогда, когда объясняет причину возникновения этого вопроса тем, что присутствие и обилие не святых людей на иконах могло смущать верующих и служить соблазном. К этому следует добавить и возможность критики таких изображений со стороны еретиков.

7. С. 168.

Некоторые исследователи почему-то считают, что ответ отцов Стоглавого Собора на заданный им вопрос не отличается определенностью [8] или что "вопрос так и остался неразрешенным, так как отцы Собора смогли дать лишь общее указание о необходимости придерживаться старых образцов" [9], в частности иконы Андрея Рублева. На самом деле по смыслу вопроса ответ был дан очень определенно и точно и совсем не оставил в силе оба указанных варианта, то есть только с надписанием с҃таѧ тр҃ца или с дополнением крестчатых нимбов и надписи і҃с х҃с, как это понял Покровский. Собор определил делать лишь одну надпись: с҃таѧ тр҃ца, не сопровождая ни надписью, ни перекрестьями ни одного из изображенных [10]. Правда, Собор не дал богословского обоснования своему предписанию; он ограничился ссылкой на авторитет Андрея Рублева и древних образцов. Как и в других случаях, в этом сказалась слабость Стоглава, имевшая для русской иконописи в дальнейшем печальные последствия.

Возвращаясь к поставленному вопросу, нужно сказать, что большинство из сохранившихся изображений Троицы не имеет ни крестчатых нимбов, ни выделяющей надписи. Однако как в греческой, так и в русской иконографии, и до Рублева, и после него, средний Ангел, который всегда понимался как указание на вторую Ипостась, иногда, на более поздних изображениях, выделялся крестчатым нимбом с буквами ὁ ὤν [11], надписью і҃с х҃с и свитком в руке

8. Покровский Н. Указ.соч., с. 356—357.

9. Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, с. 278.

10. Того же мнения был и Н.В. Малицкий (см.: К истории композиции ветхозаветной Троицы // Семинариум Кондаковианум. II. Прага, 1927, с. 43). Конечно, определение Собора способствовало упрочению иконографии Троицы Андрея Рублева, делая ее в известной степени "каноническим образцом" (Малицкий Н., там же). Но все же нет никаких оснований видеть в этом предписании установление не канонического образца, а незыблемого иконографического шаблона, как это иногда понимается.

11. Н. Покровский в разборе соборного решения по этому вопросу допустил неточность, толкуя крестчатый нимб как принадлежность Божест-

вместо жезла [12]. На иконе Андрея Рублева никакого выделения не было, как показывает ссылка на нее Стоглава. В эпоху борьбы с ересью жидовствующих, отрицавших Божество Христово и православное учение о Святой Троице, крестчатым нимбом иногда наделялись все три Ангела. Более того, встречаются иконы, хотя и редко, где не только над средним, но и над другими Ангелами помещается надпись ІС ХС. И то, и другое можно понять как желание подчеркнуть равночестность изображенных. Но и то, и другое является прямым искажением православного вероучения. Хотя выделение среднего Ангела имеет принципиальное основание, во многих святоотеческих толкованиях, в применении к данному изображению надписание ІС ХС неверно, так как имя Богочеловека применяется к образу, который не является Его прямым и конкретным изображением. "Когда Слово стало плотию, — говорит преподобный Иоанн Дамаскин, — тогда Оно [...] и было названо Иисусом Христом" [13]. Тогда Оно и страдало; поэтому неправильно сопровождать среднего Ангела Троицы крестчатым нимбом. Тем более неправильно присваивать над-

ва (см. "Очерки...", с. 353). На самом деле крест в нимбе является принадлежностью исключительно Иисуса Христа, как указание на Его страдания по человечеству. Надпись же ὁ ὤν — "Сущий" — (о — член и ол — причастие глагола "быть") указывает на Его Божество: Этот "Сын Человеческий", изображенный на иконе, — Тот же Бог, Который говорил в Ветхом Завете с Моисеем (см. Исх. 3, 14). "Этим именем, — говорит св. Григорий Богослов, — именует Он Сам Себя, беседуя с Моисеем на горе: потому что сосредоточивает в Себе Самом всецелое бытие, которое не начиналось и не прекратится, как некое море сущности, неопределимое и бесконечное, простирающееся за пределы всякого представления о времени и естестве" (Творения, СПб., 1898, Слово 38, с. 524). В этом же смысле поясняет эту надпись и преподобный Максим Грек в "Сказании о венце Спасове" (см.: Сочинения. Изд. Казанской Духовной Академии. Ч. 3, 15 // Православный собеседник, 1859—1860).

12. Наиболее ранние известные примеры выделения среднего Ангела находятся в греческой Библии X в. в Парижской Национальной библиотеке, где у Него крестчатый нимб, а также в каппадокийской фреске XI в. (см.: Alpatov M. La Tnnitй dans l'art byzantin et l'йcole de Roublev // Echos d'Orient, avril-juin 1927.).

13. Изложение православной веры. СПб., 1913, с. 299; P.G. 94, 1112.

пись IC XC и крестчатый нимб другим изображенным. В таком случае атрибутами воплощения наделяются другие Лица Святой Троицы, Которым таким образом приписывается специфическая икономия второго Лица. Участие всех трех Лиц в деле искупления в силу единства воли Святой Троицы представляет одну из основных истин христианской веры, "но то же единство Божественной природы и воли Богочеловека с Отцом и Духом Святым исключает всякое перенесение страданий, приемлемых Им по человеческой природе и воле, на общую волю и естество Святой Троицы. Не Святая Троица сostраждет Сыну и не единосущное Отцу и Духу Божество Сына терпит страдания и смерть; но Ипостась Сына терпит крестную муку по человечеству, приемля ее человеческой волей, которая одна во Христе отлична от единой Божественной воли, общей со Отцом и Духом" [14]. Таким образом, всякое уточнение в виде надписания или крестчатого нимба представляет собою или просто несуразность: в первом случае три Христа; или же, во втором, — ересь, осужденную Церковью: "Иже Божеству страсть прилагающии, зауститеся вси чуждемудреннии" [15].

В непосредственной связи с иконографией Святой Троицы находится вопрос об "изобразимости Божества" в 43-й главе соборных постановлений: "Да и о том святителем великое попечение и брежение имети, комуждо по своей области, чтобы гораздыя иконники и их ученики писали с древних образцов, а от самомышления бы и своими догадками Божества не описывали. Христос бо Бог наш описан плотию, а Божеством не описан, якож рече святый Иоанн Дамаскин: не описуйте Божества, не лжите, слепии, просто бо, невидимо, незрительно есть. Плоти же образ вообразуя, поклоняюся и верую и славлю Рождшую Господа Де-

14. Лосский В. Спор о Софии. Париж, 1936, с. 77.
15. Канон 7-го гласа, песнь 9.

ву" [16]. Текст, как видим, не отличается ясностью. По прямому его значению он относится как будто к Божеству Христа. Но Христос *описуется* по человечеству. Неописуемое же Божество Его никто описывать и не пытался. С начала спора об иконах только иконоборцы обвиняли православных в попытке изобразить Божество, то есть Божественную природу. Для православного же мышления вопрос об изобразимости или неизобразимости Божества никогда не ставился, как не имеющий смысла. Теперь же православный Собор своих же православных иконописцев с резкостью обвиняет в попытке изобразить Божество по *самомышлению*. Таким образом, из противопоставления описуемости плоти Христовой и неописуемости Божества скорее всего можно понять, что здесь имеется в виду какое-то другое изображение Божества, помимо воплощенного Сына Божия. Действительно, известно, что во время Стоглава уже существовало три изображения Святой Троицы: традиционная ветхозаветная Троица, так называемое *Отечество* — образ Бога Отца с Сыном в лоне и Духом Святым в виде голубя, а также *новозаветная Троица*: Отец и Сын на престолах с голубем между Ними. Но вопрос о содержании этих последних иконографических тем на Собо-

16. С. 212. Дословно такого текста у св. Иоанна Дамаскина мы не нашли. Но, как известно, Стоглавый Собор обращался довольно свободно с источниками. Митрополит Филарет Московский даже сомневался в том, "заслуживает ли имя церковного Собора такой Собор, который в подтверждение своих мнений употребляет ложь, приписывает святым Отцам или святым Апостолам учение и правила совсем небывалые" (см.: Сочинения. 1834—1835, т. II, с. 180—205. Цит. по: Никонов В. Стоглавый Собор 1551 г. // Журнал Московской Патриархии, 1959, № 9, с. 46). Первая фраза приведенной цитаты представляет, по-видимому, пересказ, заимствованный из 2-го и 3-го Слова об иконах: "Если же кто осмелится сделать изображение Божества невещественного и бестелесного, и невидимого, и не имеющего формы и цвета, то мы отвергаем от себя, как ложное" (2-е Слово, параграф XI; 3-е Слово, параграф IX). Остальное заимствовано из приписываемого Иоанну Дамаскину Послания Константину Кабалину. (См.: Ostrogorsky G. Les décisions du Stoglav au suget de la peinture d'images et les principes de l'iconografie byzantine // Orient et Byzance, permier Recueil à la mémoire de Th. Ouspensky, Paris, 1930, p. 402).

ре прямо не ставился. В неясности соборного суждения некоторые исследователи видят "замалчивание точной иконографии Троицы" [17]. Но, как мы видели, об иконографии ветхозаветной Троицы, по поводу которой был задан вопрос, ответ был ясным. "Замалчивание", таким образом, относится к сюжету, который Собор, по-видимому, затрудняется определить и который выпадает из основоположного для православного богословия евангельского историзма. Из сопоставления предписания о ветхозаветной Троице с контекстом 43-й главы Г.Острогорский пришел к выводу, что именно этой иконографией Собор стремится ограничить изображения Троицы и таким образом "пресечь путь всякой попытке писать на иконах Троицы Бога Отца, как это делалось на Западе" [18]. Действительно, приведенный текст, а также наказ иконописцам в начале 43-й главы "тщание имети о начертании плотского воображения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа" и предписание о ветхозаветной Троице в 41-й главе позволяют полагать, что вопрос об изобразимости Божества относится именно к изображению Бога Отца, которое два года спустя вызовет страстные споры, продолжающиеся до сего дня. Нужно напомнить, что изображение Бога Отца, как в росписях, так и в иконах (*Отечество*), во время Стоглава было, по-видимому, еще необычным. Кроме того, и это, пожалуй, главное, нужно учитывать, что само это изображение, как увидим в дальнейшем из разбора этой иконографии, в течение долгого времени было двусмысленным, не отличалось ясностью и допускало различные толкования [19].

17. Голейзовский Н.К. Послание иконописцу и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV—XVI вв. // Византийский временник. XXVI. М., 1965, с. 220.

18. Острогорский Г. Указ.соч., с. 402.

19. На позицию, занятую Собором в вопросе об изобразимости Божества, Н.К. Голейзовский усматривает влияние текстов 2-го и 3-го Слов Послания иконописцу, относящихся к толкованию образа Троицы и оправдывающих, по его мнению, "любое изображение Божества" (там же, с.

Что же касается изображения так называемой новозаветной Троицы, то первый известный пример его мы видим на четырехчастной иконе Благовещенского собора. Написана она была после пожара псковскими мастерами по заказу ближайшего сотрудника митрополита Макария, протопопа Сильвестра. Незамеченным это изображение остаться не могло, тем более что именно на сюжет, входящий в эту икону (Приидите, людие...), ссылается царь в вопросе об изображении на иконах не святых людей.

Нужно полагать, что "замалчивание" Собором иконографии Святой Троицы помимо ветхозаветной имело свои причины. Прежде всего, возможно, что не было ясного представления об изображении Божества ни у отцов Собора, ни у самого митрополита Макария. Но тогда непонятно, почему вдруг через два года именно изображение Бога Отца Макарий будет упорно защищать против Висковатого. Возможно, конечно, что его позиция в этом вопросе эволюционировала. С другой стороны, по мнению некоторых ученых, между Собором и митрополитом не всегда существовало единомыслие[20]. Возможно, что не

228). Но если из текста 3-го Слова действительно можно сделать подобный вывод, то из 2-го Слова такого вывода сделать никак нельзя. Здесь определенно и ясно, как мы видели в предыдущей главе, разграничиваются пророческие видения и чувственные явления, что совершенно смешано в 3-м Слове. В последнем говорится, что Бог "не является убо еже есть, но яко же может видяй видети", то есть очень по-разному. (См.: Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 372.) Такое толкование может действительно оправдать любое изображение Божества. Нужно еще сказать, что хотя тексты 2-го и 3-го Слова местами буквально совпадают, между ними есть все же и определенная разница не только по существу, но и в манере изложения. В одном — содержание изложено сжато и точно, в другом — многословно и с пафосом. В этом втором случае — стремление сделать текст более торжественным, парадным, представить мысль более эмоционально приподнятой, но сама мысль при этом теряет свою четкость. Это наводит нас на предположение, что тексты эти принадлежат двум разным авторам.

20. Например, И.Н. Жданов считал, что Макарий не оказал крупного влияния на решения Собора. См.: Андреев Н. Указ.соч., с. 239 и сноска 59; Острогорский Г. Указ.соч., с. 402.

было его и в этом вопросе. Напрашивается поэтому предположение: не оттого ли происходит неясность суждений, что Собор не решился ни принять позицию митрополита, ни открыто ему противоречить и ограничился лишь намеками? Кроме того, мог повлиять на суждения Собора также и текст 3-го Слова Послания иконописцу, где в отличие от 2-го Слова явно проявляется неясность и смешение понятий в отношении пророческих видений и чувственных явлений Ветхого Завета. Во всяком случае, присущая этому тексту неясность могла внести неуверенность в аргументацию Собора, который явно избегает наименования изображения, как будто ему самому непонятного.

В той же 43-й главе соборных постановлений сосредоточены вопросы, касающиеся основ иконописи и самих иконописцев. Здесь принципиальная сторона как бы растворяется в положениях второстепенного характера: морали, надзора над иконописцами, взаимоотношений между мастерами и их учениками и т.д.

Собор требует писать иконы по старым образцам [21], "по образу, и по подобию, и по существу, смотря на образы древних живописцев и знаменовати с добрых образцов". Это требование повторяется неоднократно и по разным поводам. Новая икона должна передавать образец, то есть того или то, что изображается (быть *по образу*), черты сходства изображенного (быть *по подобию*) и, наконец, *по существу*, то есть быть православной иконой, соответствовать церковному Преданию, установленному Церковью иконописному канону [22]. В искусствоведческой науке это требование следовать древним живописцам, а также предписания "от своего замышления ничтож претворяти" и "от самомышления и своими догадками Божества не опи-

21. С. 207, 208, 210 и 212.

22. Именно в связи со старыми образцами Собор предписывает в главе 27-й бережное отношение к старым иконам, их сохранение и поновление (см. с. 126).

сывать", обычно рассматриваются как стремление Собора ограничить творческую инициативу художника, даже как требование точного копирования образцов. Более того, один из авторов пишет: "На Соборе 1551 г., называемом Стоглавым, было вынесено решение о введении лицевых иконописных подлинников — трафаретов для изображения отдельных святых и целых композиций", при помощи которых якобы "Церковь пыталась подчинить искусство определенным правилам и канонам" [23]. Действительно, после Стоглава в широкое употребление входят лицевые иконописные подлинники. Однако "приноровленные к изложению Пролога или краткого собрания житий святых по месяцам сборники появились лишь в конце XVI века и никогда не были ни напечатаны, ни законодательным образом апробированы" [24]. Содержание этих подлинников вырабатывалось не церковной властью, а теми же художниками. Они представляют собою сборники рисунков, схематических образцов, так сказать пособий или материалов, которыми пользовались в разное время иконописцы. Эти схемы не имеют отношения к художественности произведения [25]. Их роль чисто документальная и информационная. Непредубежденному лицу, знакомому с их содержанием, ясно их место в творческом процессе; они ничего не предписывают, а лишь дают образцы, то есть схематическую характеристику святого или события и этим облегчают работу художника, ограждая его от истори-

23. Мнева Н.Е. История Московской Руси. М., 1965,с. 115. Прежде всего, в соборных определениях издания 1890 г. мы такого решения не находим. Нет его и во французском переводе Дюшена, который пользовался несколькими редакциями (см.: Duchesne E. Le Stoglav ou les cent chapitres. Paris, 1920). Кроме того, "свмомышления" и "замышления", о которых говорит Собор, заключаются в отступлении не от копирования, а от вероучебных основ православного образа и относятся, как мы видели, лишь к определенным иконографическим темам и даже деталям искажения иконографии Троицы и "описанию Божества".

24. Некрасов А.Н. Указ.соч., с. 316.

25. Грабар А. Византия. Париж, 1963, с. 54 (по-французски).

чески неверного представления о том или ином лице и в конечном счете от искажения памяти и Предания Церкви.

К вопросу о соотношении между правилами и художественным творчеством мы вернемся в дальнейшем. Здесь же достаточно сказать, что ни Подлинники, ни древние образцы, которым предлагается следовать, никак не могут ограничить творческой свободы художника [26]. Требование следовать древним образцам является совершенно нормальным и соответствует основам церковного искусства. Оно всегда существовало в Церкви. "Живописцы списывают иконы не с дурных изображений, а с прекрасных и отмеченных древностью", — писал еще в IX веке преподобный Феодор Студит [27]. "Знаменовать с древних образцов" не значит буквально их повторять. Это требование, предъявляемое Собором художнику, не может вредить его творчеству, даже будучи выраженным в еще более категорической форме, как, например, в Кормчей Книге. Как известно, Кормчей Собор широко пользовался при обсуждении различных вопросов. По-видимому, пользовался он ею и в вопросе об иконописании и иконописцах. Во всяком случае, в Кормчей мы находим столь явное сходство с Собором, что нельзя не видеть здесь определенного влияния на него: "И был бы иконописец хитр о подобии древних переводов и первых мастеров, богомудрых мужей [...], а собою бы вново не прибавлял ни единыя оты, аще убо и зело и то мнится смыслити, а кроме святых отец предания не дерзати" [28]. Требование не приба-

26. При этом нужно сказать, что никакой подлинник не может предохранить художника от искажений, если его творчество отступает от церковного Предания.

27. К монахиням. // Труды. Т. II, с. 358; P.G. 99, 1176.

28. Глава, из которой взят приведенный текст, представляет почти полную аналогию с постановлением Стоглавого Собора об иконописцах (их моральном уровне и т.д.). Тот текст Кормчей, которым пользовался Собор, был рукописным, составленным митрополитом Макарием непосредственно перед Собором. Главы, касающиеся иконописи и иконописцев, не вошли в печатное издание Кормчей, но приводятся в иконописном Подлиннике Большакова, под редакцией Успенского.

влять "ни единыя оты" и соборное "от самомышления ничтож претворяти" — по существу одно и то же. Не творчество ограничивается этим, а отступление от "святых отец предания", то есть от православного вероучения, даже если такое отступление кажется продиктованным большими знаниями художника. "Правилам и канонам" церковное искусство подчинялось (точнее — направлялось ими) на протяжении всего своего существования и, как это с достаточной наглядностью и очевидностью показывает само это искусство, нисколько от этого не страдало [29].

Помимо конкретных вопросов и принципов иконописания главные распоряжения Стоглава направлены на то, чтобы повысить качественный уровень иконописи и нравственный уровень иконописцев. Этим двум последним целям и посвящена вся самая обширная 43-я глава, вникающая порой в самые разнообразные подробности жизненных положений и отношений. Здесь Собор, в противоположность принципиальным вопросам, высказывается гораздо более конкретно и пространно.

Очевидно, в это время, особенно по городам и селам, удаленным от центров, очень усилилась деятельность ремесленников. "А которые по се время, — говорит Собор, — писали иконы не учась, самовольством и самоловкою и не по образу [...], ино тем запрещение положити, чтобы училися у добрых мастеров. И которому даст Бог учнет писати по образу и по подобию, и тот бы писал, а которому не даст Бог и им вконец от таковаго дела престати, да не Божие имя таковаго ради письма похуляется" [30].

Исходя из общего положения, в котором церковное ис-

29. Нужно сказать, что у современных исследователей выработалось довольно своеобразное представление о каноне, не соответствующее ни его смыслу, ни назначению. Поскольку же им постоянно приходится сталкиваться с несоответствиями этому их представлению, то несоответствия эти объясняются как "отступления" ("вопреки канону"), как противодействие "тормозящей роли Церкви" и т.п.
30. С. 210.

33. Деталь четырехчастной иконы

кусство оказалось в середине XVI века, Стоглав пытается подчинить его высшему церковному надзору. "Також архиепископом и епископом по всем градом и весем и по монастырем своих предел испытовати мастеров иконных и их писем самим смотрети [...]. Сами архиепископы и епископы смотрят над теми живописцами, которым приказано [наблюдать за другими] и брегут таковаго дела накрепко" [31].

Собор устанавливает надзор не только над качеством иконописи, но и над нравственным поведением иконописцев, и епископам предписывается налагать запрещение в писании икон на мастеров и их учеников, которые начнут "жити не по правилному завещанию, в пияньстве [...] и во всяком безчиньстве" [32].

Установленный Стоглавом контроль церковной иерархии над иконописцами по-разному расценивается в науке. Г. Острогорский, так же как в свое время Н. Покровский и некоторые другие, считает эту меру вполне целесообразной и нормальной, так как духовенство более способно если не оценить художественное достоинство иконы, то, во всяком случае, установить ее православие или неправославие, то есть ее соответствие или несоответствие церковному Преданию [33]. Н. Кондаков стоит на противоположной точке зрения: "Насколько из этой учрежденной в принципе духовной цензуры ничего не вышло [...], — говорит он, — о том не стоило в свое время и не стоит ныне говорить, ибо, как всем понятно было, епископы не могли ни чинить досмотр иконописный, ни научить чему-

31. С. 211.

32. С. 210. В то же время Собор дает высокую оценку иконописцам, стоящим на высоте его требований: "А сами архиепископы и епископы [...] живописцев онех брегут и почитают паче простых человек. А вельможам и простым человеком тех живописцов во всем почитати и честны имети за то честное иконное воображение" (с. 211).

33. Острогорский Г. Указ.соч., с. 407; Покровский Н. Указ.соч., с. 350.

либо иконописцев" [34]. И действительно, положение после Собора и в дальнейшем нисколько не изменилось. В XVII и XVIII веках целый ряд литературных памятников описывает положение теми же словами, что и Стоглав, предъявляя те же требования [35].

В постановлениях Стоглава действительно "уже не видно отношения к труду живописцев как к *умному деланию*, которое было характерно для Послания" [36]. Не видно и того же понимания иконы, какое было у его автора. Последний обращается к людям, единомышленным с ним в духовной практике исихазма и, шире, ко всем тем, для кого они были примером, кто по ним равнялся. Собор же обращается к преобладающей в его время массе иконописцев и их учеников, давая им лишь известный минимальный кодекс нравственных жизненных правил и учреждая контроль над их исполнением и над производством икон. Как мы говорили, именно на Руси в предыдущий период нашло наиболее полное воплощение в жизни и в искусстве то, что было в центре византийского богословия: поэтому Россия богословствовала по преимуществу не словом, а образом, так сказать, экзистенциально. Теперь это практическое претворение богословия в жизни начинает ущербляться: то духовное устроение, которое было характерно для Послания иконописцу в восприятии и творчестве иконы, полностью отсутствует в суждениях Собора. Теоретически он предъявляет правильные тре-

34. Русская икона. Ч. 1-я. Прага, 1931, с. 44.

35. И. Владимиров, Симеон Полоцкий, царь Алексей Михайлович, Восточные Патриархи, как увидим ниже. Во время Петра I русский писатель и публицист И.Т. Посошков писал: "А деревенским мужикам и безграмотным с великим запрещением надлежит запретить, дабы от нынешняго времени не только деревенские, но и градские, не взяв о себе повелительного письма, отнюдь бы не писали икон". Отмечая крайне низкий уровень иконного письма, он заключает: "И сего ради паче иных художеств надлежит над ними твердое смотрение учинити" (Книга о скудости и богатстве. М., 1951, с. 146).

36. Голейзовский Н.К. Указ.соч., с. 225.

бования — "следовать древним живописцам", то есть следовать Преданию. Но это требование, лишенное своей жизненной основы (умного делания), превращается во внешние предписания и контроль.

Можно сказать, что Стоглав характеризуется не тем, что в нем есть, а тем, чего в нем нет, — своим отступлением от главного. Хотя на этом Соборе и обнаружилась по крайней мере теоретическая приверженность к требованиям, предъявляемым православной богословской мыслью к иконописи, его суждения, будь то по отдельным иконографическим темам или по вопросам принципиального характера (как творчество, мораль и т.д.), лишены основного: богословского обоснования. Если принципиально, с точки зрения церковной, ссылка на предания в виде существующих образцов "пресловущих иконописцев" является нормальной (ссылки на древность всегда имели большую силу авторитета), то понимание самого этого принципа и некритическое отношение к существующим образцам привели Собор, вместо творчества в Предании, к пассивному консерватизму [37]. С одной стороны, он проявил здоровое стремление к пресечению игры воображения ("измышления", "самомышления", как он ее называет), с другой стороны, Собор или делал вид, что не замечает ее существования в целом ряде новых композиций, или действительно не замечал. Отсюда получилось противоречие между теоретическими решениями Собора и практическим его отношением к существующим иконам. Целый ряд композиций, написанных в это время и находившихся перед глазами Собора, представляет собой, как увидим,

37. Аналогичные меры были приняты Стоглавым Собором в отношении церковного пения. Здесь так же, как в других вопросах церковной жизни, в качестве критерия Собор ссылается, и в совершенно в тех же выражениях, на существующую практику, чем и здесь закрепляет современные ему искажения (см.: Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1965, с. 204).

фантазии русских мастеров, основанные не только на византийских образцах, но и на прямых заимствованиях из римокатоличества. Собор пассивно принял те отступления от православного вероучения, которые он, по своему заданию, должен был исправить, и тем самым дал возможность продолжать эти отступления, то есть как раз закрепил "поисшатавшиеся обычаи".

Стоглавый Собор проявил себя характерным выразителем переходной эпохи и потому имел большие последствия для дальнейших путей церковного искусства (не только русского, но и вообще православного): именно в нем отразилась богословская беспомощность эпохи, замена критерия подлинности консерватизмом и живого творческого предания внешними правилами. Распространение новшеств, закрепленных Стоглавом, наталкивается на противодействие со стороны приверженцев традиционного понимания православного образа. Во второй половине XVI века возникают споры по поводу содержания и направления церковного искусства, и идейное содержание этих споров, как увидим, показательно для происходящего сдвига.

Собор 1553—1554 гг. Дело дьяка Висковатого [38].

Через два года после Стоглавого Собора возникло дело дьяка Висковатого, послужившее предметом соборных суждений, известных в истории под названием "Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых чест-

38. Изд. О.Бодянским в "чтениях императорского Общества истории и древностей российских при Московском университете", 2-я книга, 1858, апрель-июнь, с рукописи Волоколамского монастыря. По этому вопросу наиболее обстоятельной и ценной представляется работа Н. Андреева "О деле дьяка Висковатого" (Семинариум Кондаковианум, V, Прага, 1932), дающая богатый материал. См. также его же: Митрополит Макарий как деятель религиозного искусства (Семинариум Кондаковиа-

ных икон дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 1553" [39].

Причиной выступления Висковатого и его спора с митрополитом Макарием послужили новые иконы, написанные псковскими мастерами после московского пожара 1547 года для Благовещенского собора, а также роспись царской палаты.

"В лето 7062 (1552) месяца октября в 25-й день была речь Царя и Государя Великого князя, Ивана Васильевича, всея Росии самодержца, с отцем своим Макарием, митрополитом всея Росии, и с архиепископы и епископы, и с боляры, и с всем священным собором [...]. И митрополит говорил: [...] Государь, зде на Москве, в твоем царствующем граде, по соборному уложению (Стоглаву. — Л.У.), надо всеми иконники уставлены четыре старосты иконники смотрети, чтоб писали по образу и по подобию [...]. И туто же говорил дьяк Иван Михайлов: Не подобает невидимаго Божества и безплотных воображати, как ныне видим на иконе писано: Верую во Единаго Бога [...]. И митрополит ему молвил: Да как писати? И Иван говорил: Писати бы на той иконе словы: Верую во Единаго Бога, Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым, а оттоле бы писати и воображати

нум, V, Прага, 1932), дающая богатый материал. См. также его же: Митрополит Макарий как деятель религиозного искусства (Семинариум Кондаковианум, VII, Прага, 1935) и "Инок Зиновий Отенский об иконопочитании и иконописании" (там же, VIII, Прага, 1936). Рассмотрение дела Висковатого иногда приписывается Стоглавому Собору (дважды И. Грабар, Швейнфурт, Алпатов и Брунов), что неверно. Ошибка происходит, как показал Н. Андреев ("О деле..." с. 192, прим. 4), из-за неправильного летоисчисления. Собор, рассматривавший это дело, датируется концом 1553 — началом 1554 г.

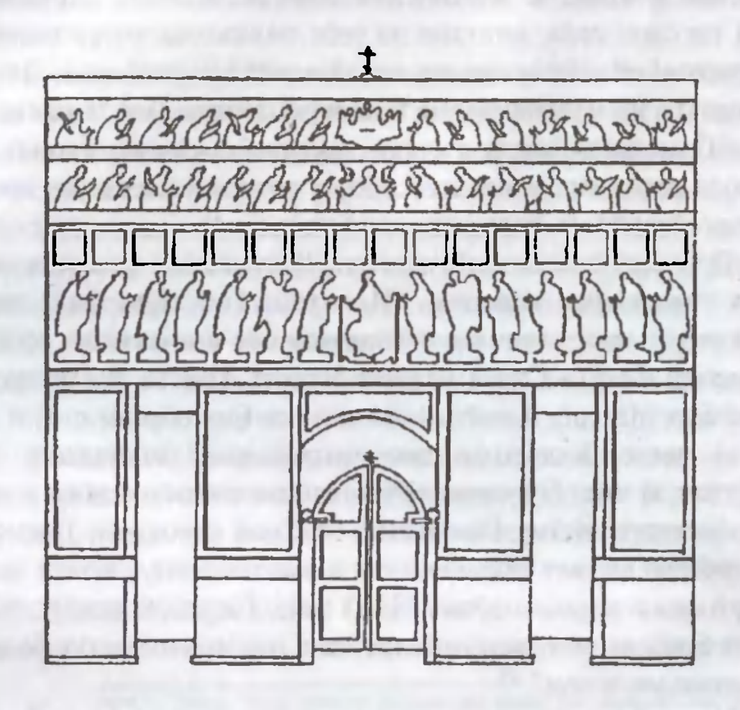
39. Человек из "простого всенародства", достигший чина высокого государственного руководителя иностранной политики, Висковатый был настоящий русский самородок. "Подобного ему не было в то время на Москве". "Его уму и искусству, как московита, ничему не учившегося, очень удивлялись иностранные послы", — говорит составитель "Ливонской хроники Рюссов" (Андреев Н., там же, с. 217).

по плотскому смотрению иконным письмом". Митрополит на это ответил довольно резко: "Говоришь де и мудрствуешь о святых иконах не гораздо. То мудрование и ересь галатских еретиков, не повелевают невидимых безплотных на земли плотию описывати"; и далее: "Не велено вам о Божестве и о Божиих делех испытовати [...]. Знал бы ты свои дела, которые на тебе положены, не разроняй списков" [40]. Несмотря на такой ответ митрополита, Висковатый не успокоился и в ноябре принес ему "Список" — "О мудровании и о своем мнении о святых иконах", прося рассмотреть его на Соборе, который был в это время в Москве по поводу ереси Башкина [41].

Причину своего выступления Висковатый формулировал следующим образом: "И о том, Государь, была вся ревность моя, иже по человеческому смотрению образ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, и Пречистые Его Матере, и святых угодивших Ему образы сняли и в то место поставили свои мудрования, толкующие от приточ, и мне, Государь, мнит, что по своему разуму, а не по Божественному Писанию" [42]. Свои сомнения Висковатый заключает обращением к митрополиту, прося его пастырского руководства: "И аз тебе, Государю моему, челом бию, высмотри сумнение мое все, и что не по Бозе, накажи мя в том" [43].

Иконы, в которые входили сюжеты, смутившие Вис-

40. С. 1 и 2.
41. Собор не "был созван в связи с розыском по делу Висковатого", как ошибочно полагают Н. Покровский ("Очерки...", с. 335) И Н.Е. Мнева ("Искусство Московской Руси". М., 1965, с. 116). См. также: Лебедева Ю.А. Древнерусское искусство X—XVII веков. М., 1962, с. 186.
42. С. 11.
43. С. 12. Когда Висковатый принес свой "Список", "да и бил челом митрополиту, чтобы пожаловал тот его список изсвидетельствовал от Божественного Писания со всем священным Собором", Макарий послал "тот список [...] всея Русии Самодержцу, как ему о том благочестивый царь повелит". Царь "Список" отослал обратно митрополиту и велел обсудить на Соборе, а ему доложить о результате (с. 2-3).



34. Схема классического иконостаса

коватого и вызвавшие его протест, представляли собою ряд новых символических композиций: Символ Веры, Троица в деяниях, Предвечный Совет и четырехчастная икона Благовещенского собора, которая и до сих пор находится в нем на том же месте и состоит из тем: "Почи Бог в день седьмый", "Единородный Сыне...", "Приидите, людие, Триипостасному Божеству поклонимся" и "Во гробе плотски...". Сюжеты, входившие в эти иконы, Висковатый называл одни "самомышлением", другие "латинским мудрованием". Это были: изображение Бога Отца, Христа "в Давидове образе", Христа молодым в доспехах, нагого Христа, закрываемого херувимскими крыльями, а также Духа Святого "особно стоящаго во птичьи незнаеме образе" и другие. Это были те сюжеты, мимо которых прошел Стоглавый Собор или туманностью своих выражений, или просто обходя их молчанием.

В поданном им "Списке" Висковатый обосновывает и развивает свой взгляд на смутившую его иконографию. "И по тому его списку и ответы ему на Соборе митрополит говорил" [44].

Большинство сюжетов, послуживших причиной спора, в наше время утеряли свою актуальность и в современной церковной практике не воспроизводятся. Однако они показательны для происходившего сдвига в русском церковном искусстве и определенного направления мышления, соответствующего тому упадку церковного сознания, от которого мы не избавились до сих пор.

Спор начался с одного из самых важных положений Висковатого: "Не подобает невидимаго Божества воображати"; к иконе никогда такого требования не предъявлялось, и никогда до сих пор она на это не посягала. Теперь

44. С. 3.

же иконописцы стали изображать невидимое Божество по видению пророка Даниила [45] в иконе Символа Веры, как выражение его первого члена (то есть Бога Отца), а также в других композициях.

Как мы видели, вопрос об изобразимости невидимого Божества, хотя и в весьма неясной форме, уже поднимался на Стоглавом Соборе. Последний резко высказался против иконописцев, которые помимо описуемого по плоти Христа Бога описывают Божество "своими догадками". Если на основании 43-й главы Деяний этого Собора и можно предположить, как это сделал Острогорский, что текст этот направлен против изображения Бога Отца, то здесь уже никаких сомнений быть не может: то, что в Стоглаве осталось недовыраженным и неясным, или было обойдено молчанием, теперь проясняется и оформляется. Митрополит и Собор начинают защищать именно изображение Бога Отца, а также сюжеты, представляющие собою как раз те "самомышления", которые два года назад подпали под теоретическое осуждение Стоглава [46].

Защиту оспариваемого изображения митрополит начинает с пространного и подробного перечня примеров его, существующих в храмах. На эти образцы он ссылается, обосновывая их давностью, и подчеркивает главным образом их греческое происхождение. В довершение, в подтверждение законности образа Бога Отца, он приводит свидетельство присутствовавших на Соборе афонских старцев, что в Святой Горе двадцать один большой монастырь "и у всех святых церквей неможно тому быти, где бы не писан образ

45. "Видех во сне нощию, и се на облацех небесных яко Сын Человечь идый бяше, и даже до Ветхаго денми дойде, и пред него приведеся" (Дан. 7, 13). "Зрях, дондеже престоли поставишася, и Ветхий денми седе, и одежда Его бела аки снег, и власы главы Его аки волна чиста" (там же, 7, 9).
46. Разбор иконографической темы Бога Отца последует в связи с ее запрещением Большим Московским Собором. Здесь же мы ограничиваемся лишь кратким разбором аргументации спорящих сторон.
47. С. 14.

Господа Саваофа или Святая Троица" [47]. "В нашей земле русьской, — заключает митрополит, — отнележ просвещени быхом святым крещением, живописцы невидимаго Божества по существу не описуют, а пишут и воображают по пророческому видению и по древним образцам греческим" [48]. По мнению Висковатого, пророческие прозрения не могут быть первообразом для изображения Бога. Ветхий Завет не знает непосредственного Богооткровения [49]. И пророки ведь "все не едино видение видеша, не существа, но славы" [50]. Он проводит резкую грань между видениями Божества в пророческих прозрениях, и Откровением, совершившимся в воплощении. "Ветхая вся мимоидоша и быша вся нова" [51]. Он не отрицает значения Ветхого Завета, но ставит его в общую церковную перспективу; Церковь с любовию приемлет ветхозаветные прообразы, но предпочитает им их исполнение — благодать и истину. В обоснование своей позиции он ссылается на 82 правило Шестого Собора, на Седьмой Вселенский Собор, Синодик Торжества Православия и писания Иоанна Дамаскина.

Предварительным ветхозаветным богоявлениям противостоит их осуществление: подлинное боговидение, явление во плоти Сына Божия. Пророческие видения, в том числе и Даниила, толкуются Церковью как явления Сына Божия, как предвозвещения Его воплощения (например, в Неделю святых Праотец стихира 4 на Господи воззвах на великой вечерне). Смысл этих пророческих прозрений в

48. Там же.
49. Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937, с. 28.
50. С. 7. Действительно, Богооткровения Ветхого Завета, даже в конкретных образах, как, например, явление Божие пророку Исаии, являются видениями не существа Божия, но славы Его: "Видех Господа седяща на престоле высоце и превознесене" (6, 1), "Царя Господа Саваофа видех очима моима" (6, 5). Это Богооткровение толкуется как видение славы и Самим Христом: "Сия рече Исаия егда виде славу Его [...] и глагола о Нем" (Ин. 12, 41).
51. С. 6.

том и был, что как "образы и сени" они упраздняются при появлении подлинного человеческого образа Бога. Ветхозаветный запрет этим не упраздняется: Бог остается неизобразимым, так как "Бога никтоже виде нигдеже". Бог видим и, следовательно, изобразим только в воплощении. "Невидимаго же и безплотнаго и неописаннаго и безобразнаго Бога, — ссылается Висковатый на Иоанна Дамаскина, — кто может сотворити подобие? " Поэтому изображения не воплотившегося Бога Отца и могут быть основаны только на мудровании "кроме свидетельства".

В образе Бога Отца Висковатый увидел попытку изобразить неизобразимое существо Божие. Так он и говорит в своем покаянии: "Мнел еси, что неописанное Божество изписують" [52].

Его утверждение, что пророки не видели существа Божия, дает митрополиту возможность отвести его основное обвинение живописцев в "мудровании"; они изображают Божество не по существу, он подчеркивает это, а по видению, "якоже святии пророци видеша и святии отцы, в образе Господа Саваофа пишут по человечеству" [53].

Так же как изображение не воплотившегося Бога Отца, "мудрованием" является для Висковатого и изображение Сына Божия иначе, чем в человеческом образе. "И аз увидел, что в сотворении небесе и земли, и в сотворении Адамли, и в иных местех написали Господа нашего Иисуса Христа в ангельском образе" [54].

"И аз от Писания уверяюсь, — говорит он по поводу того же изображения в другом месте, — истинно Слово Божие Господь наш Иисус Христос виден нами в плотском смотрении, а прежде век от Отца невидим и неописан" [55].

52. С. 32.
53. С. 36. Этот аргумент митрополита оказался настолько неотразимым, что проходит красной нитью у всех защитников изображения Бога Отца и не потерял силы до наших дней.
54. С. 10.
55. С. 8.

Митрополит Макарий на это отвечает: "А Христа Бога нашего, невидимаго Божеством, плотию на иконах описывают в ангельском образе с крылы в творении Адамове и о всей твари, по Исаиину пророчеству: Велика Совета Ангел, яко с нами Бог" [56]. По мнению Висковатого Сын Божий изобразим только по человечеству, "в плотском смотрении". Только в этом образе Он и познаваем. Для митрополита же Он изобразим "плотию и в ангельском образе". В подтверждение своей мысли он ссылается на образ Святой Троицы, где три явившихся Аврааму изображаются "по человечеству [...] с крылы [...], по великому Дионисию" [57]. Для Висковатого изображение Христа в ангельском виде соблазнительно: оно может пониматься так, что Христос воспринял ангельскую природу так же, как и человеческую, или, что чин ангельский ставится выше воплощения [58]. Действительно, несколько ветхозаветных текстов, говоря о Мессии, называют Его *посланцем*, по-гречески *Ангелом*. У Исаии Он — *Ангел Великого Совета* (9, 6), у Малахии — *Ангел Завета* (3, 1). Но наименование *Ангел* есть наименование Его служения, а не существа. Он — Вестник Божий, *Ангел* лишь постольку, поскольку Он воплощается. Мессию мы знаем только в человеческом образе и не знаем в ангельском. Кроме того, если Слово Божие, Логос *Имже вся быша*, в Своем творческом акте (сотворении мира) изображается Ангелом, то действительно ангельский чин ставится выше воплощения; иначе говоря, Воплотившийся и Пострадавший не мыслится как Творец. В связи с ересями и "шатанием умов" для такого рода опасений Висковатый мог иметь конкретные причины.

Что касается ссылки митрополита на образ ветхозаветной Троицы, то она находится в противоречии с вполне

56. С. 22. "Яко Отроча родися нам, Сын и дадеся нам, Его же начальство бысть на раме Его: и нарицается имя Его Велика Совета Ангел..." (Ис. 9, 6).
57. С. 22.
58. С. 10.

традиционно православным постановлением Стоглава. Надпись ІС ХС над Ангелом там была признана неправильной. Образ Троицы не есть ипостасный образ Отца, Сына и Духа Святого, а образ троичности Божества и троичного бытия. Поэтому единственным возможным надписанием было объявлено общее именование "Святая Троица". Здесь же имя Иисуса Христа относится к символическому изображению Ангела, понимаемому как ипостасный образ второго Лица Святой Троицы до воплощения, так сказать, параллельный Его человеческому образу. Это является явным противоречием 82 правилу Пято-Шестого Собора, воспрещающему всякое символическое изображение, заменяющее личный образ.

В новой иконографии Висковатый увидел как бы отступление от евангельской истины в Ветхий Завет, к пророческим *образам и сеням.* Не подобает, ссылается он на 82 правило, почитать образ паче истины. Если изображать Бога по пророческим прообразам, так же как изображается Он в воплощении, то "умаляется слава плотьскаго образования Господа нашего Иисуса Христа" [59].

Кроме того, в представлении Висковатого икона, чтобы быть достоверным свидетельством, должна быть иконографически определенной и узнаваемой: "Ино б одним образом писали, чтобы было несоблазненно, а то в одной паперти убо одна икона, а в церкви другая, тоже писано, а не тем видом" [60]. (Например, в сотворении мира Христа пишут то в образе Ветхого денми, то в ангельском). То есть художники вырывают пророческие образы, видимые или словесные, из их контекста и применяют к другим контекстам по-разному, *по своему домыслу*, и поэтому свидетельство их теряет свою достоверность.

Для митрополита изображение Бога по пророческим

59. С. 7.
60. С. 7.

видениям имеет ту же силу свидетельства, что и образ воплощения; он не делает между ними разницы. Рядом с историческим образом Сына Божия Иисуса Христа может быть и другое изображение Бога, потому что Он "не является еже есть, но еже может видяй видети; сего ради овогда убо стар является, овогда юн, овогда во огни, овогда же в хладе, овогда в ветре, овогда в воде, овогда же во оружии, не прелагая Свое существо, но воображая зрак различию подлежащих" [61]. Этой цитатой из 3-го Слова Послания иконописцу оправдывается любое изображение Божества. И по мнению митрополита этим "слава плотьскаго смотрения" Христа не только не умаляется, но "наипаче прославляется". Воплотившийся Сын Божий является для него лишь одним из возможных первообразов. Его образ ставится на один уровень с пророческими видениями, теряя свою исключительность. В представлении Макария стоят на одном уровне и икона как свидетельство воплощения, и изображения по пророческим видениям, и иллюстрации библейских повествований, и разные переложения поэтическо-символических описаний Божественной силы, гнева и т.д., и мистико-дидактических иносказаний, которыми он широко пользуется в оправдание оспариваемых Висковатым композиций. Объяснения и обоснования митрополитом этих композиций показывают еще более наглядно, чем сами изображения, те изменения, которые происходят в понимании иконы. Здесь мы видим уже полный разрыв со святоотеческим ее обоснованием.

Так, на одной из икон (*Почи Бог в день седьмый*) тело распятого Христа покрыто херувимскими крыльями. Висковатый увидел в этом "латынские ереси мудрование". "Слыхал есмя многажды от латын в разговоре, яко тело

61. С. 19.

Господа нашего Иисуса Христа укрываху Херувимы от срамоты" [62]. На это митрополит отвечает, что свидетельство от врагов истины неприемлемо, "а о херувимских крылех в Превечном Совете явлено достоверно и известно по великому Дионисию" [63]. По толкованию Макария эти два крыла представляют собой "словесную и умную душу" Христа, которой Он искупил нашу душу, помраченную и растленную, так же как воспринятою плотию искупил плоть Адама.

"А иже Бог Отец Господь Саваоф, — поясняет он другую деталь той же иконы, — изливает из сосуда на Христа стоящаго (как в распятии обнаженного и покрытого херувимскими крыльями. — Л.У.) прообразует святое крещение и чашю, иже прият плотию в распятие, еже есть оцет с желчию смешен. Сему и пророк Давид свидетельствует, глаголя: Даша в снедь Мою желчь, и в жажду мою напоиша мя оцта. Да о ней же свидетельствуют четыре евангелисты" [64]. Композиция эта действительно близка к Крещению, но поскольку этот *прообраз крещения* изображен как обливание, то есть как "латынское мудрование", митрополит присовокупляет толкование о чаше.

Деталь иконы *Единородный Сыне*, "иже на верх Креста образ Иисуса Христа млад, оболчен в брони, в руку имый меч", митрополит объясняет словами: "Оболчется в броня правды и возложит шлем и суд нелицемерен приемлет и поострит гнев на противныя [...] ихже убиет Господь духом уст Своих". Он ссылается при этом на пророков, Книгу Премудрости, псалмы и песни, а также на толкование Иоанна Златоуста псалма 44 (слов *предста Царица*),

62. С. 7. В силу своего служебного положения Висковатый был в постоянном общении с иностранцами и, по свидетельству Генриха Штадена, "к христианам был очень враждебен" (Андреев Н., там же, с. 217). Действительно, из текста видно, что он ясно понимал опасность разложения, которую несли для Православия иноверные влияния.

63. С. 19 и 20.

64. С. 21

подкрепляя свои доводы уже приведенной нами цитатой из 3-го Слова Послания иконописцу [65].

В то время как Висковатый пытается выяснить смысл изображения, самый замысел новых икон, их соответствие или несоответствие православному Преданию, митрополита удовлетворяют, как видим, внешние приметы их соответствия словам "из Божественных Писаний". А поскольку Висковатый не считается с таким способом обоснования, то он сам обвиняется Макарием в "самомышлении", в том, что он "не испытал Божественных Писаний". Это соответствие текстам и словам постоянно подкрепляется ссылкой на греческие образцы. По-видимому, непогрешимость греческих иконописцев для митрополита не представляет никаких сомнений. Сам занимавшийся иконописью, он, очевидно, усвоил себе взгляды и психологию мастеров, работавших по переводам, принимавшимся без всяких свидетельств [66].

Митрополит и Собор иногда соглашаются с Висковатым, в частности в вопросе о сжатых дланях Спасителя в Распятии. Икону велено переписать.

Что же касается изображения Христа "в Давидове образе", то есть в царском одеянии и святительском омофоре [67], то, как говорит Висковатый, "в Давидове образе, который пророк плотьскаго смотрения Господа нашего Иисуса Христа не исповедал". В отношении этого изображения, так же как и иконы Духа Святого, "особно стояща в птиче образе незнаеме", о котором "и помянуть ужасаюся", говорит Висковатый, Собор признал недостаточность своей эрудиции: "И мы о том свидетельства поищем в Божественных Писаниях, да посоветуем соборне, да о том и

65. С. 19.

66. Андреев Н., там же, с. 231, прим. 245.

67. По-видимому, этот образ обязан своим появлением апокрифическому сказанию об архиерействе Христа, появившемуся на Руси в XVI веке.

указ учиним" [68]. Для образа Духа Святого соответствующего свидетельства, по-видимому, не нашлось, так как эта икона исчезла, и неизвестно, что это был за образ [69].

Помимо вопросов, поднятых Висковатым в его "Списке", митрополит Макарий отвечает и на устный его протест против изображения бесплотных сил. Как мы видели, на первое выступление Висковатого он ответил резко и загадочно: "Говоришь де и мудрствуешь о святых иконах не гораздо. То мудрование и ересь галатских еретиков, не повелевают невидимых бесплотных на земли плотиюописывати" [70]. На Соборе митрополит обосновывал изображение ангельских чинов ссылками на Дионисия Ареопагита, других отцов и пророков. Принято считать, что Висковатый, протестуя против изображения "Божества и бесплотных", понимал под бесплотными вообще ангельский мир. На такой вывод наталкивает прежде всего ответ митрополита. В пользу этого говорит также и то, что, цитируя постановление Седьмого Вселенского Собора с перечислением изображаемых тем, Висковатый опускает Ангелов. Однако в поданной им записке о неизобразимости бесплотных не упоминается, и сам он на Соборе в ответе митрополиту говорит, что не имел в виду изображения Ангелов: "И аз говорил тебе, Государю, об одном невидимом Божестве, а о Ангелах не говаривал [...]. И ты, Государь, ныне владык спросил, как я молвил, и владыки тебе ска-

68. С. 19.

69. Что касается иконы Христа "в Давидове образе", то она получила особо широкое распространение в XVII веке под названиями "Христос — великий Архиерей", "Предста Царица одесную Тебе" и "Царь Царей".

70. С. 2. Андреев Н., там же, с. 223. По поводу ссылки митрополита на эту загадочную ересь в науке существуют различные гипотезы: некоторые исследователи полагают, что "может быть, и не следует в обвинении митрополита Макария доискиваться определенного смысла [...]. Главное было выдвинуть обвинение в ереси — не беда, если указанная ересь [...] даже не существовала" (Андреев Н., там же, с. 224, прим. 188). Однако Макарий имел, по-видимому, в виду 7-е правило Второго Вселенского Собора, где говорится о различных еретиках, выходцах из Галатских стран.

зали, что аз молвил о бесплотных и о Ангелах, и аз, Государь, того не помню, что аз так молвил, а коли владыки говорят, и аз в том виноват, и ты, Государь, в том меня, Бога ради, прости со всем освященным Собором" [71]. В искренности на этот счет Висковатого, нам кажется, сомневаться нет причин [72].

Помимо икон Висковатого смущало и то, что в росписях государевой палаты "писан образ Спасов, да тутож близко Него написана жонка, спустя рукава кабы пляшет, а подписано над нею: блужение, и иное ревность, а иные глумления" [73]. Из контекста ясно, что смущает Висковатого далеко не только неуместность соседства и тем неуважение к образу Спасителя, а то, что действительно здесь образ Спасов "по человеческому смотрению" тонет в аллегориях и иносказаниях. Ответ митрополита, как и многие его другие ответы, ограничивается подробным описанием темы росписи и подкрепляется ссылкой на житие св. Василия Великого [74].

71. С. 33.

72. И уж никак нельзя, исходя из приведенного ответа митрополита, делать вывод, что Висковатый был "полуиконоборец", как это делает В.П Рябушинский (см.: Un tournant dans le développement de l'iconographie russe au XVIe siécle: l'affaire du diak Viskovaty // Russie et Chrétienté, № 3—4, p. 9), усматривая в приписываемых Висковатому словах "удаление от духовного и возвращение к телесному".

73. С. 11.

74. "Писано в лопате в болшей, — говорит он, — в небе на средине Спас в Херувимех, а подпись: Премудрость Иисус Христос, с правые стороны у Спаса дверь, а пишет на ней: 1 — мужество, 2 — разум, 3 — чистота, 4 — правда, а с левыя стороны у Спаса же другая, а пишет на ней: 1 — блужение, 2 — безумие, 3 — нечистота, 4 — неправда, а межю дверей, выcподи дьявол седмиглавый, а стоит над ним жизнь, а держит светилник в правой руце, а в левой копье, а нат тем стоит Ангел, дух страха Божия, а за дверью, с правые стороны, писано земленое основание и море, и преложение тому в сокровенная его, да Ангел, дух благочестия, да около того четыре ветры, а около всего того вода, а над водою твердь [...] Ангел, дух благоумия держит солнце, а под ним о полудни ганяется после дни нощь, а под тем добродетель, да Ангел, а подписан: рачение, да ревность, да ад, да заец. А на левой стороне, за дверю писано тоже твердь, а на ней написан Господь аки Ангел, а держит зерцало да меч, Ангел возлагает венец на Него, а тому подпись: Благословен венец лета благости

Из Розыска выясняется, что до своего обращения к митрополиту Висковатый в течение трех лет "вопил на народе", то есть открыто говорил о неправильности новых икон. По-видимому, он начал *вопить* еще до Стоглава. В этом, конечно, он был неправ тем, что не обратился со своими сомнениями непосредственно и сразу к митрополиту, что и было последним поставлено ему на вид [75].

"На вопросы и недоумения Висковатого Собор достаточного ответа так и не дал" [76]. Он осудил Висковатого, назвал его писания "развратными и хульными". Его делу было посвящено два заседания в январе 1554 года и, по-

Твоея, а под ним колесо годовое, да у году колесо, с правую сторону любовь, да стрелец, да волк, а с левыя стороны году зависть, а от ней слово к зайцу: зависть лют вред, от того бо наченся и прискочи братоубийц, а зависть себе пронзе мечем, да смерть, а около всего того твердь, да Ангелы служат звездам..." (с. 27-28). Митрополит объясняет эту роспись на основании рассказа об обращении учителя Василия Великого, Еввула, в христианство. Но, как правильно отметил Н. Покровский, "Это изъяснение [...] не объясняет, в сущности, ни одного из переименованных изображений" (указ.соч., с. 346).

75. Конечно, в поведении Висковатого много неясного. Это дает повод некоторым исследователям подозревать его в неискренности и видеть в его выступлении мотивы личного (против Сильвестра) или политического характера (борьба политических группировок вокруг царя). Возможно, что в споре эти мотивы имели место. Однако рассматриваться как основные побуждения Висковатого они, конечно, не могут. Руководящим мотивом его выступления было именно то, что он видел опасность для чистоты Православия. "В сомнениях Висковатого слышится очень глубокая и очень резкая религиозная мысль" (Флоровский Г., указ.соч., с. 27), которая могла быть навеяна только непосредственной и интенсивной верой и убежденностью. Отсюда его упорство, последовательность и продуманность его идеологической аргументации. С другой стороны, не ясна в этом деле и позиция митрополита Макария. Чем объяснить резкость "кроткого и любвеобильного иерарха" (Карташев А. Очерки по истории Русской Церкви. Париж, 1959, т. 1, с. 426), его настойчивое стремление осудить Висковатого? Не усугублялась ли его идеологическая позиция в защите новых икон личной заинтересованностью? Он был самым компетентным лицом в этой области. Сам иконописец, деятельный храмостроитель, отличавшийся ревностным отношением к храмовому благолепию, он не мог, по крайней мере, не санкционировать темы новых икон в придворном храме, каким был Благовещенский собор, и чувствовал себя за них ответственным.

76. Флоровский Г. Указ.соч., с. 27.

скольку Собор этот был созван по делу еретиков, то и дело Висковатого само собою оказалось втянутым в ту же атмосферу. Собор не столько разбирал, сколько опровергал и обвинял. "Церковная власть, словно стремясь уличить Висковатого во что бы то ни стало, обращала большое внимание на различные второстепенные формальные неправильности — в выражениях, в цитатах. Давя своим авторитетом, Собор заставлял Висковатого смириться" [77]. Действительно, при всем уважении к митрополиту Макарию, к его талантливости и замечательной и разносторонней деятельности, нужно сказать, что дело дьяка Висковатого создает впечатление не в пользу его и Собора. Прежде чем перейти к ответам на затронутые Висковатым вопросы, митрополит явно стремится создать невыгодную, дискредитирующую Висковатого атмосферу: он пытается выяснить, действует ли Висковатый самостоятельно или у него есть единомышленники, обнаруживает неточности, неудачные или неверные выражения в "Списке" и, несмотря на то что Висковатый тут же признает правоту Макария, подозревает в этих выражениях умышленные искажения. Все это, в связи с судом над еретиками (Косым, Башкиным...), бросает на Висковатого определенную тень.

То упорство, с которым митрополит защищал новое направление в иконописи, нельзя, конечно, объяснить только желанием осудить Висковатого за смущение им народа; нельзя объяснить его и только тем, что Макария задело вмешательство мирянина в богословские вопросы, то, что Висковатый поставил себя в положение судьи ("не велено вам о Божестве и Божиих делах испытовати, — несколько раз повторяет он, — но токмо веровати и с страхом святым иконам покланятися"). Суть дела была все же, по-видимому, в том, что Макарий искренне не понимал

77. Андреев Н. Указ.соч., с. 240.

существа затронутых Висковатым вопросов. В споре, возникшем между ними, определяются в основе два различных понимания церковного искусства.

Для Висковатого руководящим принципом в суждении об иконописи были основные положения православного вероучения. Он далеко не был "косным ревнителем старины" [78]. "Висковатый ревновал не о старине, но об истине, то есть об иконографическом реализме. Его спор с митрополитом был столкновением двух религиозно-эстетических ориентаций: традиционного иератического реализма и символизма, питаемого возбужденным религиозным воображением" [79]. Для митрополита и Собора руководящим принципом была существующая церковная практика, обосновываемая туманной и беспомощной богословской аргументацией, ссылками без большой разборчивости и осторожности на греческие и русские памятники. Хотя в своих ответах Висковатому Макарий постоянно ссылается на святых Отцов, проникновения в дух их учения у него нет. Он ограничивается подбором цитат, а иногда и просто слов, как мы видели, лишь бы было внешнее соответствие изображенному. Во всех своих возражениях он обнаруживает верность букве, а не святоотеческому духу.

Святоотеческое обоснование иконы как свидетельства воплощения, то есть, как мы уже говорили, основоположный для православного богословия евангельский реализм, замутняется, перестает играть основную, решающую роль. "Это был отрыв от иератического реализма в иконописи и увелечение декоративным символизмом, вернее, аллегоризмом", и "это решительное преобладание символизма означало распад иконного письма" [80]. Интерес преходит с личности изображенного и с факта на отвлеченную идею.

78. Покровский Н. Указ.соч., 335.
79. Флоровский Г. Указ.соч., с. 28.
80. Там же , с. 26 и 27.

Богословское и духовное содержание уступает место интеллектуализму и мастерству. Сдвиг, происходящий в церковном искусстве и в его понимании, находит защитника и идеолога в лице митрополита Макария и санкционируется им и Собором. "В атмосфере XVI века, насыщенной электричеством протестантизма и свободомыслия" [81], сдвиг этот представляет благоприятную почву для западных влияний. Дело дьяка Висковатого и было столкновением традиционного православного восприятия образа с усиливающимся западным влиянием. "Парадоксальным образом побеждает это *западничество*, но под знаком *старины* и *собирания*" [82].

Нужно сказать, что Висковатый не был ни единственным, ни первым, кого смущали *самомышления* в иконописи [83]. Подобные композиции возбуждали сомнения и споры уже гораздо раньше. Так, письмо толмача Димитрия Герасимова в Псков дьяку Михаилу Григорьевичу Мисюрю-Мунехину говорит о том, что еще в 1518 или 1519 году композиция, подобная тем, что оспаривал Висковатый, была представлена для суждения преподобному Максиму Греку. Тогда это был "образ необычен, егоже опроче одного града во всей русской земле не описуют". Максим сказал, что он ничего подобного не видел "ни в коей земли" и что иконописцы образ "от себя составили". Повидимому, ему было предложено письменное толкование. Он отнесся к иконам такого рода отрицательно: "Преизлишне таковые образы писати, иноверным и нашим хрестьянам простым на соблазн"; надо "те образы писати и поклонятися им, ихже святые отцы уставиша и повелеша

81. Карташев А. Указ.соч., с. 515.

82. Флоровский Г. Указ.соч., с. 28.

83. Против изображения Саваофа в виде старца, как образа западного, выступал современник Висковатого — старец Артемий, Троицкий игумен (см.: Устрялов В. История Иоанна // Сказания князя Курбского. 3-е изд. СПб., 1868, с. 17—19), а также львовское Братство в 1592 г. (см.: Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, с. 290).

соборне, и праздники им уставиша". Иначе же, "кто де̄ захочет, емлючи строки от Писания, да писати образы, и он безчисленные образы может составить". В том же письме Герасимов добавил, что еще раньше была "о том образе речь великая и при Геннадии архиепископе" (Геннадий был архиепископом Новгородским с 1484 по 1504 год). Геннадий столкнулся с псковскими иконниками по поводу работ, писанных ими "не гораздо". Иконники отговорились тем, что образа пишут "с мастерских образцов старых, у коих есмя училися, а сниманы с греческих". Этой туманной ссылкой на греческие образцы они и ограничились, "а писания о том не предложили никакого". Псковичи же тогда "паче послушаша иконников, а не архиепископа".

В 60-х годах, то есть через 15 лет после спора с Висковатым, подобная композиция была представлена на суждение иноку Зиновию Отенскому [84]. Его спросили об иконе "Богоотци", которую одни "не приемлют покланятися и овии чюдятся и хвалят, аки зело мудро образец составлен" [85]. Вопрос, по-видимому, был наболевший и, судя по настоянию собеседников Зиновия, нисколько не потерявший своей остроты со времени спора с Висковатым. "Любве убо ради молю тя; аще не бы распря была о иконе сей, ни едино бы о сем бы слово, но понеже некои не приемлют иконы сия почитати, сего ради молю тя, скажи" [86]. Такая икона, очевидно, не была известна Зиновию, он вопроса не понял: "Кая икона, юже именуеши Богоотца, не разумех бо аз". Ему пояснили, что речь идет

84. Зиновий, по преданию ученик Максима Грека, был известный писатель-полемист, пользовавшийся большим авторитетом у современников († 1568). Вопросы и ответы на них Зиновия вошли в его сочинение "Истины показние к вопросившим о новом учении", часть которого была впоследствии включена в "Цветник" — сборник об иконах, изданный в Москве в 1642 г.

85. Андреев Н. Указ.соч., с. 268.

86. Там же, с. 271.

об иконе "Богоотци Саваофе" и представили "Сказание", то есть описание этой иконы с толкованием.

Судя по описанию этого Сказания, спорная икона, основанная на комбинации библейских текстов, была вариантом композиции "Единородный Сыне", в свое время смутившей Висковатого, с изображением Бога Отца в образе Давида, то есть царя и архиерея ("на главе Ему митра, на раму омофор", в руке, одетой в железную перчатку, меч), Христа молодым в броне и с мечом, сидящего на Кресте, и т.д.

Зиновий, выслушав Сказание, отозвался резко и бескомпромиссно: "И образец и сказание иконы сия далече от мудрования Святыя Соборныя Апостольския Церкве и всячески чюже благочестивыя веры и мысли, и много досаждение на Божественное естество, и на Господа нашего Иисуса Христа неправда" [87].

По Сказанию, Саваоф изображается "в Давидове образе" на том основании, что Давид — предок Христа по плоти, *богоотец*, и что в Евангелии Спаситель часто именуется Сыном Давидовым. На это заумное *богословствование* Зиновий отвечает, что если так, то Бога Отца нужно было бы изображать и "в образе Авраамли". Изображение Саваофа в виде Давида было бы "хулою юже на Божию славу воспущаему. И аще тленный и рожный и умирающий вина хощет быти безначальному: то уже таковаго нечестия ни в единой ереси не обретается" [88]. Зиновий ядовито замечает, что если Бога Отца изображать как царя и святителя, то "кому имать ходатайствовати, рекше святительствовати, имже Сам есть Бог и Отец?" [89]. Вообще "сия же икона в Давидове образе ни по единому богодухновенному Писанию, ни по апостольскому, ни по пророческому,

87. Там же, с. 269.
88. Там же, с. 269.
89. Там же, с. 270.

ни по Евангелию; от многих же паче ереси сложена, еже в Давидове образе Бог Отец и Христов образ по нему" [90], то есть изображение Христа в том же образе Давидове, против которого протестовал Висковатый. В своем возражении Зиновий ссылается на 82 правило Трулльского Собора. Относительно деталей изображения, в частности, железной рукавицы и меча, Зиновий говорит: "Несть прилично Богу Отцу безплотну, невидиму, Иже вся от небытия на бытие приведшу, начертоватися человеком мстителем". Если так "мучительная силы Божия иконам воображати", то при текстах вроде "чрево Мое на моава аки гусли возшумят", или "буду им аки медведица раздробляя", придется "начертывати чрево Божие гусльми или медведицею ярящеюся" [91]. Зиновий не говорит о принципиальной изобразимости или неизобразимости Бога Отца; он не выходит из рамок представленного ему конкретного материала. И все же из его недоумения и возражений можно понять, что изображение в человеческом образе Бога Отца "безплотнаго и невидимаго", не представляется для него возможным.

Изображение Христа молодым, сидящим на Кресте с мечом в руках, Зиновий осуждает как самовольное искажение евангельского свидетельства: "А еже в броне железней и шлеме медне с креста слезти на ада, ни един из богословцев предасть, никто от отец воспет"; равно как и то, что "Христу младу на кресте сидети. Вся та чужа православных мудрования, яко диаволе хуление" [92]. Действительно, христианского понимания предельного унижения Креста как победы здесь не видно. Сила крестная передается изображением мирского оружия, и евангельская ре-

90. Там же, с. 271.
91. Там же, с. 270, прим. 69.
92. Мансветов И.Д. Об изображении распятия на лжице, находящейся в Антониевом монастыре в Новгороде // Труды Московского Археологического Общества . М., 1874, т. IV, вып. 2-й, с. 44.

альность заменяется аллегорией.

Не менее резко восстает Зиновий против другой детали той же иконы — распятого Серафима (“как бы от ереси”, — отозвался об этом изображении преподобный Максим Грек) и Херувимов, о которых Сказание говорит: “А еже Серафим бел — святая Его [Иисуса] душа [...]”. “Два Херувима багряна се есть слово и ум”. По-видимому, вместе с Серафимом, эти Херувимы представляют дальнейшее развитие той же темы, толкование которой давал митрополит Макарий. Некоторые исследователи полагают, что распятый Херувим явился переработкой видения Франциска Ассизского на горе Альверно [93], но это могло быть, как полагает протоиерей Г. Флоровский, влияние немецкой мистики. В XIV веке мы встречаем этот образ у Сузо, известного римокатолического мистика, имевшего исключительно сильное влияние, особенно с XV века. Его мистико-эротические произведения, снабженные его собственными иллюстрациями, были, несомненно, известны псковским иконописцам, имевшим тесные связи с Западом.

Зиновий, “разобравши по пунктам подробности спорного сюжета (в Сказании), нашел в нем следы гностических, манихейских, савеллианских ересей, а относительно всей композиции изображения заметил, что она составлена “еретическим мудрованием и пьянственнаго безумия шатанием”; “отвращаюся сих аз по правилу святаго Вселенскаго Шестаго Собора”, — говорит он [94].

Зиновий не отмечает западных деталей в опровергаемых им композициях. По всей вероятности, он просто не знал о их происхождении, как знал это Висковатый. В общих же суждениях об иконах он обнаруживает последова-

93. Мацулевич Л.А. Хронология рельефов Дмитровского собора во Владимире Залесском // Ежегодник Российского Института истории искусств. П.—М., 1922, т. 1, вып. 2-й. Цит. по: Андреев Н., указ.соч., с. 235—236.
94. Мансветов И.Д. Указ.соч., с. 44; Андреев Н. Инок Зиновий, с. 274.

тельную и твердую верность святоотеческому Преданию, основываясь в опровержении новых композиций, главным образом, на постановлении Шестого Собора: Вселенский Собор заповедал "писати иконы по благодатной истине, — говорит он, — на память плотского Господня жития, и страсти Его и спасеныя смерти, и Божественнаго бывшаго миру избавления" [95].

Возникновение и особенно широкое распространение новых "богословско-дидактических" композиций обычно объясняется в искусствоведческих работах как один из способов борьбы Церкви с возникшими ересями. Однако в письменных источниках подтверждения этому мы не находим; ни в одном из сочинений, писавшихся в это время против еретиков, ничто не позволяет сделать подобный вывод. У преподобного Иосифа Волоцкого, в перечислении того, что изображается на иконах, эти темы отсутствуют. Если бы действительно подобные изображения были направлены против еретиков, то странно, что, например, такие решительные борцы против ересей, как Новгородский архиепископ Геннадий или св. Максим Грек, высказывались против них. Митрополит Макарий в своей защите этих композиций также не объясняет их необходимостью борьбы с ересями. Чего достигали эти новые "мистико-дидактические" композиции и что они доказывали, понять трудно. И это тем более, что и тогда их никто не понимал без специального разъяснения: "А надписи на них нет, — говорит Висковатый на Соборе, — а что в ангельском образе писали Господа нашего Иисуса Христа, а на верх Креста седит в доспесе, и Совет превечный, а надписи над тем нет [...]". И митрополит Ивану говорил: "На всех на тех святых иконах подпись есть. В Превечном Совете Господь Саваоф подписан, и Христов

95. Андреев Н., указ.соч., с. 274.

образ на Кресте в лоне Отчи подписан Иисус Христос [...]. И Иван сказал: аз, Государь, на всех тех иконах [...] подпись видел, что Иисус Христос и Саваоф, а толкование тому не написано, которые то притчи, а кого вопрошу, и они неведают" [96]. Как видно из этого диалога, без объяснений нельзя было разобраться в этих композициях и понять изображенное. К концу XVI века вся эта тематика прочно обосновывается в церковной практике настолько, что и до нашего времени рассматривалась как нормальное явление. Так, в "Науке о Богослужении Православной Церкви" Лебедева читаем о символических изображениях XVI века: "Пастыри Русской Церкви всегда допускали и одобряли такого рода изображения, не только на основании внутреннего смысла их, но и потому, что видели в них наглядную систему научения, как равно и потому, что основные символы, входившие в состав таких изображений, издревле употреблялись в самой Церкви Греческой" [97]. Последний аргумент, как видим, тот же, что и у митрополита Макария: употребление Греческой Церковью является критерием истины. Между тем внутренний смысл многих из этих изображений основан на невероятной фантастике и выражался в таком глубокомысленном наборе *символов* и аллегорий, что не только не представлял *наглядной системы научения*, но просто был неудобопонимаем. Отсюда обилие надписей на такого рода иконах второй половины XVI и XVII веков. "Без них многие иконы оставались непонятными", — говорит один из авторов XIX века; смысл и содержание иконы были недоступны народу. "И опыт показал, — продолжает он, — что иконы без надписей делались предметом различных толкований, следствием которых часто бывало волнение

96. Розыск, с. 35.
97. Часть 1-я, М., 1900, с. 128.

народное" [98]. Не всегда и надписи были выходом из положения. Даже такой высокообразованный человек, как митрополит Филарет Московский, пишет по поводу иконы "Неопалимая Купина", что "в составе иконы представляется много неудоборешаемого" [99]. Легко можно себе представить, что могла дать эта "наглядная система научения" простым верующим людям.

Возможно, что ереси и имели какое-то отношение к этим "символическим" иконам. Но дело здесь не в полемике, а скорее в очевидном внутреннем сродстве. Творцы новых икон были не менее заумными и туманными мистиками, чем те же жидовствующие; и те, и другие питались одним и тем же нездоровым и "возбужденным религиозным воображением". И конечно, Церковь не могла полемизировать иконами, "от многих ересей сложенными", как определил их инок Зиновий.

Внутренняя порча в церковном искусстве второй половины XVI века далеко не была преобладающей: основное направление его мало в чем уступало предыдущей эпохе. Но в силу происходившего духовного спада церковное искусство оказалось лишенным той духовной основы, которую оно имело в ведущей роли исихазма. Между молитвенным подвигом и творчеством, так же как и богословской мыслью, появляется разлад. Это полагает начало отступлению от православного понимания образа, от вероучебных основ Шестого и Седьмого Вселенских Соборов. В направлении, санкционированном Собором 1553—1554 года, заимствования и влияния перестают переплав-

98. Лебединский Я. Меры русского правительства относительно улучшения иконописи в XVII века. // Духовный вестник. Харьков, 1865. Т. XII, с. 53—54, прим. 1.

99. Цит.: Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве Древней Руси. // Труды Госуд. Ист. музея. Памятники культуры. М., 1961, вып. 33, с. 15. "Неопалимая Купина" представляет собой одну из "богословско-дидактических" композиций, которые упоминаются в перечне изображаемых тем, данном на Соборе митрополитом Макарием.

ляться в органический художественный язык Православия, что в дальнейшем приведет его к прямому подражанию Западу и полному разрыву с Преданием.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

XIV.

Искусство XVII века.

Расслоение и отход от церковного образа

На Руси в XVII веке художественная деятельность приобретает необычайный размах. Никогда не создавалось такого количества архитектурных сооружений и стенных росписей, как во второй половине этого столетия. В плане художественном это век приобретений, но и больших утрат. "Утрата большого стиля, утрата глубины образных характеристик, отсутствие в живописи XVII века выразительности и духовной напряженности, свойственной произведениям XII—XV веков, восполнялись красочностью, яркой декоративностью и обилием узорочья" [1]. Но все же искусство это, особенно иконопись, держится еще на достаточно высоком духовном и художественном уровне. Патриаршие и монастырские мастерские, а также основная масса иконописцев продолжают строго следовать традиционной

1. Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964, с. 7.

иконописи. Русское искусство широко распространяется за пределами государства. По просьбе церковных и светских властей русские мастера посылаются для росписи храмов в Грузию, Сербию, Молдавию, Валахию... Высшим духовенством и знатью других православных стран особенно ценятся русские иконы; они заказывались или привозились в качестве подарков. Греческие художники добывали *рецепты* московских иконописцев [2]. Такими путями распространялись и технические навыки, и художественные вкусы русских мастеров, так же как и тематика, вошедшая в обиход русского церковного искусства в XVI веке.

В соответствии со вкусами времени особенно ценится мастерство исполнения. Уже во второй половине XVI столетия у многих талантливых художников иконопись превращается в виртуозное мастерство, приобретает характер миниатюрной живописи. Это мастерство исполнения представляется если не главным, то доминирующим достоинством иконы. Путешествующий в XVII веке с Антиохийским Патриархом Макарием диакон Павел Алепский при виде подобных икон приходит в восторг: "Знай, — пишет он, — что иконописцы в этом городе (Москве. — Л.У.) не имеют себе подобных на лице земли по своему искусству, тонкости кисти и навыку в мастерстве: они изготовляют образки, восхищающие сердце зрителя, где каждый святой или Ангел бывает величиной с чечевичное зернышко или османи (мелкая монета. — Л.У.). При виде их мы приходили в восторг" [3].

Общий характер искусства XVII века, отмеченный утратой основных свойств великого искусства предыдущих эпох, был результатом того духовного упадка и тех исто-

2. Grabar A. L'expansion de la peinture russe aux XVIe et XVIIe siècles, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen age, 2e vol, Paris, 1968, p. 943—963.

3. Путешествие Патриарха Макария в Россию. Пер. с араб. Г.Муркоса // Чтения Императорского Общества истории и древностей российских. М., 1898, вып. IV, кн. 10, гл. X, с. 43 (далее "Путешествие...").

рических предпосылок, которые определились в XVI веке. И интерес к русскому искусству в других православных странах был вызван не только замиранием художественной жизни под турецким владычеством, но и определенным созвучием в понимании церковного искусства и в отношении к нему, которые возникли под воздействием обстоятельств, сложившихся в эту эпоху на путях Православия.

С отходом от духовной сущности исихазма в православном мире наступает повсеместное иссякание живой творческой традиции. Падает уровень богословской мысли. Этот внутренний духовный спад охватил, хотя и не одновременно, все Православие, независимо от той громадной разницы исторических условий, в которых оказались разные Поместные Церкви. Все они оказались внутренне в одинаковом положении перед лицом нового времени — времени открытого столкновения Православия с инославным Западом и православного мировоззрения с мировоззрением рационалистическим, носителем которого была западная культура. Историческая обстановка, при всем разнообразии положений, сложилась так, что не только не способствовала преодолению духовного спада, но наоборот, создавала благоприятные условия для его углубления, тем самым открывая инославным исповеданиям широкую дорогу для воздействия на духовную жизнь Православия. Усиливается напор западных исповеданий в православных странах — как подпадших под турецкое владычество, так и на Руси. "На Восток были двинуты целые армии искусных пропагандистов, подготовленных в специальных школах [4]. Сеть римских епископий покрыла весь православный Восток". Ввиду низкого состояния школьного образования люди посылались для обучения на Запад и возвраща-

4. Самая знаменитая из них — Коллегия св. Афанасия в Риме, открытая в 1577 г. папой Григорием XIII. Шмеман А. Исторический путь Православия. Нью-Йорк, 1954, с. 330—331.

лись оттуда зараженные богословской и духовной атмосферой Запада.

На Руси последний век допетровского периода начинается Смутой и кончается петровской ломкой. В Смутное время Русской Церкви пришлось еще раз сыграть решающую роль в возрождении государства: только ее голос оказался достаточно авторитетным, чтобы прекратить анархию и объединить русский народ. Однако в середине века положение меняется. Ход развития русской государственности привел к включению России в орбиту западной культуры. За неимением собственного просвещения, внедряется просвещение западного типа. В этом процессе решающую роль сыграла юго-западная Русь. "Западнорусский православный монах, выученный в школе латинской или русской, построенной по ее образцу, и был первым проводником западной науки, призванным в Москву" [5]. Вместе с этой наукой внедрялось и школьное, схоластическое богословие. Юго-западная Русь не только соприкоснулась с проблемами Запада этого времени, но и вынуждена была их переживать и решать; сама уже зараженная западничеством, она заразила болезнями Запада и Русскую Церковь.

Иссякание творческой богословской традиции в Православии привело к тому, что в борьбе с напором западных исповеданий, латинства и протестантства, Православие "было вынуждено вооружиться схоластическим оружием, и это, в свою очередь, повело к новому и опасному влиянию на православное богословие не только несвойственных ему богословских терминов, но и богословских и духовных идей. Произошло то, что некоторые богословы, как, например, протоиерей Георгий Флоровский, называют *псевдоморфозой Православия*, то есть облечение его в

5. Ключевский В.О. Сочинения в 8 т. М., 1957, т. 3, с. 275.

несвойственные ему богословские формы мышления и выражения" [6]. И греческое, и русское богословие оказалось проникнутым схоластикой: православная мысль была парализована. Это было завоевание, латинизация невооруженного Православия, и латинизации этой подвергается и богословие, и мировоззрение, и сама религиозная психология.

В области художественного творчества, так же как и в области богословской мысли, исчезает творческое переживание Предания и переосмысление Православия в свете всего того, что несет иноверие. Изменения в религиозной психологии эпохи выражаются в разрыве между молитвенным подвигом и творчеством, так же как и богословской мыслью. Творческая традиция сменяется консерватизмом, с одной стороны (так произошло, как мы видели, в Византии, а затем и на Руси), а с другой стороны, переключением мастеров, попавших в сферу влияния западной культуры, на искусство, носителем которого эта культура была.

В православных странах под турецким владычеством художественная жизнь хотя и не прекращается, но замирает. В крупных центрах, в кругах, подпавших под влияние западной культуры, все более и более внедрялось подражательное западному искусство. Искусство же традиционно православное вытесняется в монастыри и провинциальные области. Происходит расслоение, так как простой народ продолжает твердо держаться традиционного искусства, воспринимая его и как противодействие инославию, и как проявление своего национального духа [7].

6. Архиепископ Василий (Кривошеин). Символические тексты в Православной Церкви // Богословские труды, М., 1968, № 4, с. 18.

7. Уже в XIV в. характерно было положение традиционного православного искусства на Адриатическом побережье, где оно оказывалось лицом к лицу с сильным западным влиянием, шедшим непосредственно из центра Возрождения — соседней Италии; художникам приходилось либо становиться на путь подражания итальянцам в угоду заказчикам, либо "возвращаться к византийским формам, чтобы удовлетворить консерватив-

На Руси в XVII веке, под воздействием западной культуры, происходит обособление культуры от Церкви, превращение ее в автономную область. До сих пор Церковь охватывала все стороны жизни, все области человеческого творчества. Теперь отдельные сферы творчества выходят за пределы Церкви, приобретают автономию. Это влечет расслоение и русского общества. Если раньше, при всем различии общественных положений, по духовному своему облику русские люди составляли однородную массу, то западное влияние, как говорит Ключевский, разрушило эту "нравственную цельность русского общества [...]. Как трескается стекло, неравномерно нагреваемое в разных своих частях, так и русское общество, не одинаково проникаясь западными влияниями, раскололось" [8]. Западные влияния все более проникают в саму церковную жизнь и искусство. На Русь широкой волной идут произведения западного религиозного искусства, а также "копии, прориси и гравюры с западных оригиналов, пущенные в ход иезуитами" [9]. Русские мастера широко используют этот материал при росписи храмов, заимствуя целые композиции. Они увлекаются, главным образом, бытовым аспектом, в который западные гравюры переносят все библейские темы. Особым успехом пользуется у них изданная в Амстердаме в 1650 году Библия Пискатора. Нужно сказать, что при пользовании этим материалом русские художники еще переплавляют его в органический художественный язык православного церковного искусства, и в смысле художественном их работы (например, росписи храмов Ярославля, Костромы, Ростова) далеко оставляют за собой свои

ные вкусы, и работать в маленьких сельских церквах, где византийские формы отождествлялись с высшим выражением святыни" (Djuric J. Icones de Yougoslavie. Belgrade, 1961, p. 52).

8. Ключевский В.О. Указ.соч., с. 361—362.

9. Сычев Н. Икона Симона Ушакова в новгородском епархиальном древлехранилище // Сборник памяти 25-летия ученой деятельности Д.П.Айналова. СПб., 1915, с. 96.

оригиналы. Но все же это уже искусство, которое лишь "озарено каким-то замирающим отблеском великих преданий" [10]. На Украине западными гравюрами пользовались уже в 40-х годах XVII столетия [11]; а во второй половине века, по свидетельству Павла Алепского, "казацкие живописцы заимствовали красоты живописи лиц и цвета одежд от франкских и ляшских живописцев-художников и теперь пишут православные образы, будучи обученными и искусными" [12]. Использование западных образцов было, по-видимому, причиной того, что на Афоне, где в это время твердо держались православной традиции, монахи крайне неодобрительно относились к русским и особенно к украинским иконам, подозревая их в латинской ереси, "предпочитая лучшей русской иконе самый посредственный местный образ" [13].

В Московской Руси в среде мастеров, занимавших ведущее положение (прежде всего в иконописной мастерской Оружейной палаты и среди мастеров, так или иначе с ней связанных), определяется течение, в котором формируются новые эстетические взгляды и зарождается новое направление в искусстве. В силу духовных и исторических предпосылок, которые сложились в это время на историческом пути Русской Церкви и ее искусства, именно этому течению и суждено было оказаться их выразителем и прийти к решительному разрыву с Преданием.

Разрыв с Преданием нигде не проходил в столь бурных спорах, в таком крайнем возбуждении и с таким надрывом, как на Руси; нигде вопрос церковного искусства не ставился с такой остротой и болезненностью. В этот "век

10. Грабарь И. История русского искусства. М., т. VI, с. 492.
11. Свенцицкая В. Произведения Ивана Рудковича // Искусство, 1964, № 6, с. 65, прим.
12. "Путешествие...", кн. IV, гл. XII, с. 41.
13. Грабарь И. Указ.соч., с. 941.

потерянного равновесия" [14] появляется особое беспокойство, которое выражается в ряде мероприятий церковной и гражданской власти и в письменных памятниках. Так, от второй половины XVII века до нас дошло более десяти памятников, разнородных по своему характеру и содержанию, посвященных церковному искусству целиком или частично [15].

Как мы видели, содержание споров, волновавших широкие круги общества в XVI веке, касались вероучебных основ образа, соответствия тех или иных иконографических тем учению Церкви. Этому же вопросу продолжают посвящать главный интерес и некоторые памятники XVII столетия, как то: Деяния Большого Московского Собора,

14. Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937, с. 58.

15. Основные из них следующие: Иосиф Владимиров. Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу. Изд. Е.С. Овчинниковой // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964 (далее "Послание...").

Симон Ушаков. Слово к люботщательному иконнаго писания // Мастера искусства об искусстве. 1937, т. IV (далее "Слово...").

Симеон Полоцкий. Прошение или послание царю во время Большого Московского Собора (в выдержках у Майкова Л.Н. Очерки по истории русской литературы XVII—XVIII столетий. СПб., 1889) и его же: Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889.

Деяния Большого Московского Собора 1667 г. М., 1893.

Грамота трех Патриархов, составленная по указу царя и подписанная Патриархами Паисием Александрийским, Макарием Антиохийским, находившимися в Москае, и Иоасафом Московским // Материалы для истории иконописания в России, сообщенные П.П. Пекарским. СПб., 1865 (далее "Грамота...").

Царская Грамота 1669 г. (текст там же).

Инок Евфимий. Вопросы и ответы из русской иконописи XVII века // Вестник Общества древнерусского искусства. Филимонов Г. Материалы. М., 1874—1876.

Житие протопопа Аввакума. М., 1960.

Патриарх Иоаким. Духовная Грамота (выдержки в иконописном Подлиннике, изд. Большаковым под ред. Успенского. М., 1903).

Карион Истомин. Слово к люботщательному иконнаго писания (конец XVII в.). Компиляция из сочинений Ушакова, Симеона Полоцкого и Грамот патриаршей и царской

Особняком стоит Сборник, изданный в 1642 г. под заглавием "Цветник. Слова избранные о чести святых икон и поклонении". В нем не содержится оригинальных произведений эпохи, а лишь собран ряд произведений с полемической против протестантов целью.

писания чудовского инока Евфимия и отчасти Духовная грамота Патриарха Иоакима. Особый интерес представляет для нас группа памятников, которые являются первыми в русской письменности трактатами, посвященными теории искусства и эстетике, выражающими новые, возникшие в эту эпоху взгляды на искусство. Они посвящены непосредственно или косвенно защите того нового направления, которое оформлялось теоретически и внедрялось на практике в русское искусство. Это сочинения иконописцев, мастеров Оружейной палаты, Иосифа Владимирова и Симона Ушакова, а также Симеона Полоцкого, Грамота трех Патриархов и частично царская Грамота. Наконец, третья группа памятников выражает противодействие этому новому направлению (Духовная грамота Патриарха Иоакима, Житие протопопа Аввакума). Все эти документы важны тем, что показывают изменения, происходящие как в самом искусстве, так и в его понимании, показывают то, как воспринималось новое направление его сторонниками и что видели в нем и как его расценивали его противники. Все они отражают сложное и противоречивое понимание церковного искусства в XVII веке, причем даже те памятники, которые направлены на защиту традиционного иконописания, обнаруживают угулубление и расширение начавшегося в XVI веке спада.

Большинство памятников XVII столетия формально вызвано заботой о состоянии современного им иконописания, и направлены они, одни в большей, другие в меньшей степени, к улучшению его качества. Как мы видели, уже в XVI веке, в связи с растущей потребностью в иконах, сильно увеличивается количество иконописцев [16]. В

16. Нужно сказать, что икона нигде не имела такого распространения и не играла такой роли, как в России. Недаром летописцы наряду с событиями государственного значения отмечали и создание храмов, и создание, и перенесение, и даже поновление икон. Икона органически входила в жизнь народа, сопутствуя всем событиям этой жизни; весь его быт, в ча-

их ряды вливается масса людей, не обладающих иногда даже достаточной ремесленной подготовкой, как о том свидетельствуют уже Деяния Стоглава, а затем памятники XVII века. Естественно, что при таком положении общий уровень иконописи не мог удержаться на достаточной высоте.

В борьбе с плохим иконописанием как духовные, так и светские власти высказывают требование "писать по древним переводам". Но эти *древние переводы* являются единственным критерием правильности; они заменяют критерий богословский и вполне удовлетворяют и духовные, и светские власти. Для выправления положения Большой Московский Собор, не вдаваясь, как Стоглав, в подробности, выносит аналогичное ему постановление, учреждая надсмотр над иконописцами в лице старосты — художника "от духовного чина", то есть повторяет уже явно неудачный и не оправдавший себя способ борьбы с "плохописанием". Год спустя Грамота трех Патриархов, хотя и в общей форме, касается того же вопроса и предписывает уже искусным живописцам проверять других и свидетельствовать о достаточности их подготовки собственноручно подписанной грамотой. Следом за Патриархами царская

стности земледельческий календарь, располагался вокруг праздников и дней памяти святых, что, естественно, отражалось и на почитании тех или иных икон и на их распространении. Они были непременной принадлежностью не только внутреннего, но и внешнего убранства каждого здания, жилого и общественного. Трудно в наше время себе представить, что "у царя Алексея Михайловича в образной палате хранилось 8200 подносных икон [...], сверх того, более 600 икон ветхих. Да в подклетях хранилось много образов, которые выбраны из комнат для охранения от воровских людей" (Кондаков Н.П. Русская икона. III. Прага, 1931, с. 30—31).

В Благовещенском соборе было не менее 3000 икон, так же как и в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря. От всего этого богатства сохранились лишь разрозненные остатки. "Чего никогда не могли одолеть опустошительные пожары и нашествия, истреблявшие в соборах и деревянных церквах все их иконное убранство, а в домах — моленные, то сделало начавшееся забвение" (там же, с. 38), а затем и преднамеренное уничтожение по идеологическим причинам.

Грамота в 1669 году устанавливает выдачу своего рода государственного диплома: "Хощем же дати наши царские граматы и всем изряднейшим иконописателем по разсмотрению комуждо противу хитрости утверждения ради" [17]. Так работа иконописцев проходит путь от духовного наставничества и умного делания к контролю церковной власти, а затем и к контролю власти государственной. Уже Стоглавый Собор опирался на светскую власть, угрожая "царской грозой". Теперь же церковное искусство уже регулируется, наряду с мерами церковной власти, царскими указами.

Особое внимание вопросу о качестве иконописи уделяет Иосиф Владимиров в первой части своего сочинения, а также Симеон Полоцкий в записке, поданной царю для рассмотрения на Соборе. Послание Владимирова, будучи первым по времени, послужило материалом для нескольких последующих памятников и в большей или меньшей степени оказало на них влияние. Им широко пользуется в своей записке и Симеон Полоцкий. Больше чем другие памятники, оно дает описание существующих в это время искажений и в самой иконописи, и в отношении к иконе, сопровождая все это острой полемической критикой. Критика Владимирова составлена умно, находчиво и толково, он остроумно и темпераментно обрушивается как на производство дешевых плохих икон, так и на их покупателей.

"И где инде такова безчинства видети, — пишет Владимиров, — яко же есть ныне зде. На честное то и премудрое иконное художество понос и уничижение от невежд произыде, вины ради сицевы: везде бо по деревням и по селам прасолы и осначи иконы крошками таскают и таково ругательно писаны. Иныя и не походили на человечес-

17. Царская Грамота, с. 17.

кие образы, но на диких людей обличием подобно намарано" [18]. По словам автора, такие иконы торгами перекупают один у другого в громадных количествах, развозят по глухим деревням и "яко детския дутки на яйцо, луковицу и всякую рухлядь меняют". Владимиров нападает не только на "простую чадь", приобретающую икону в обмен на яйцо или луковицу, но и на состоятельных людей, покупающих те же дещевые иконы. Зло, по его словам, идет не только от *иконоторжцев*, которые кормятся продажей икон. "Ино же и по презорству нерадивых иерей, иже не опасно церковныя вещи строят". Особенное же потворство плохому иконописанию идет от людей, "кои ум свой уклониша в сребро, в злато, и иже домы свои зиждут богато, в хлевах стояти кони любят драгия, а в церкви иконы купят плохия" [19]. Таким писанием икон, говорит Симеон Полоцкий, хуление Самому Богу приносится, "иже пищущих святые иконы богомазами нарицают" [20]. Результатом этого массового производства икон, по словам авторов, было то, что хорошие иконописцы не имели работы, бедствовали или меняли свою профессию [21]. "И того ради Божественныя церкви увядают", — говорит Симеон Полоцкий [22]. Виной этого было не только засилие ремесленной иконописи, но и тяжелое социальное положение рядовых иконописцев, вынужденных, помимо своей профессии, исполнять общие для всех государственные повинности. Поэтому в качестве одной из мер к улучшению иконописания как в Стоглаве, так и в ряде памятников XVII века, поднимается вопрос о социальном возвышении иконописцев.

Нет сомнения в том, что критика иконописания в па-

18. "Послание...", с. 33.
19. Там же, с. 36.
20. Майков Л.Н. Симеон Полоцкий о русском иконописании, с. 8.
21. "Послание...", с. 35.
22. Майков Л.Н. Указ.соч., с. 5.

мятниках XVII века имела серьезные основания. Массовая перекупка и перепродажа торгашами, коммерциализация иконы вела к небрежностям и к неизбежным злоупотреблениям; она, безусловно, отражалась на качестве икон. Недаром царский указ 1668 года запрещает писать иконы жителям сел Мстеры и Холуи. Особенно и вполне справедливо обрушивается Владимиров на перекупщиков икон, которые в коммерческих целях внушают покупателям, что "от доброписания прощи не бывает, а в чудотворных иконах и плохого письма много" [23], а также на верующих, которые по наивности или "тщадения ради скрбы, на малых пенязях купят плохия иконы и ищут от таких знамения и чюдес [...]. Поистине таковии Бога искушают, а не иконы суще святых почитают" [24]. Он признает, что чудеса не зависят от качества икон, что Бог может творить чудеса "и через неистовыя образы", так же как Он и "недостойными действует", как творит чудеса и силами природы; но действует Он не благодаря недостоинству этих икон, а несмотря на него. Так что "егда и знамения некая бывают от таких неистовых писем, нам не в оправдание перед нелицемерным Судиею будет" [25].

И все же, несмотря на серьезные основания, огульная критика ремесленной иконописи отмеченными авторами настораживает. Что именно имеют они в виду под "плохими иконами"? Каким критерием мерится качество этих икон? Только ли дело в низком ремесленном уровне? Ведь от XVII века до нас дошло очень большое количество икон, разнообразных по качеству и характеру. Однако *неистовых* изображений, которые походили бы на "диких людей", мы не знаем, и трудно предположить, что все они бесследно исчезли. Конечно, с точки зрения тех мастеров,

23. "Послание...", с. 33.
24. Там же, с. 36.
25. Там же, с. 34.

о которых писал Павел Алепский, и потребителей их произведений обычная ремесленная икона представлялась не более чем мазней. Но дело не только в этом. Как правильно отметил Ю.Н. Дмитриев в статье, посвященной нескольким из отмеченных нами памятников, борьба ведется с плохим иконописанием, с ремесленным производством “тех дешевых икон, потребителем которых был народ — “простая чадь”. Несомненно, авторы этих литературных документов считали живопись указанных икон плохой, несоответствующей требованиям, предъявляемым ими к искусству. Однако, по сути, дело заключалось в существовании двух разных искусств — искусства господствующих классов и искусства, создаваемого народом, или, во всяком случае, распространяемого в народе, признаваемого им. Борьба против этого искусства представляла собою не что иное, как одно из проявлений классовой борьбы. Она была не только поводом, но и причиной возникновения первых русских *трактатов* по теории искусства, которые своей апологией искусства, возносившей его, оправдывали и обосновывали *высокое* искусство господствующего класса и свою борьбу против того искусства, потребителем которого был народ. Авторы *трактатов* — не только Симон Ушаков, но и другие — были в той или иной степени сторонниками новой, складывавшейся в то время живописи” [26]. И действительно, дело не только в качестве икон, и не только полемический пыл заставлял авторов утрировать недостатки ремесленной иконописи, но и те идеологические предпосылки, которыми питалось новое направление в живописи.

Будучи церковным, искусство классового характера не носило и не могло носить по самой своей сущности. Наоборот, безотносительно к художественному качеству, оно

26. Дмитриев Ю.Н. Теория искусства в письменности Древней Руси // Труды Отдела древнерусской литературы. IX. М.—Л., 1953, с. 109—110.

служило в истории объединяющим элементом того, что было разрозненно не только социально и политически, но и национально. Критерий его был один, и в нем вероучебная сторона не отделялась от эстетической. Как мы уже говорили, эстетическая оценка произведения неразрывно сливалась с оценкой богословской, и искусство богословствовало в эстетических категориях. Богословский критерий в отношении к образу еще остается решающим и в некоторых памятниках XVII века, но лишь в области иконографической. У сторонников же нового направления эстетический критерий, отделяясь от вероучебного, приобретает самостоятельное значение, и недаром огульная критика ремесленных икон исходит именно от идеологов этого направления. Так, для Владимирова эстетический критерий является решающим: лучше иметь один образ Христов, хорошо написанный, чем много плохих и *неистовых* икон; более того, если не можешь иметь хорошей иконы, лучше не иметь никакой, чем молиться перед *плохой* [27]. У Симеона Полоцкого отношение в этом смысле более гибкое; с одной стороны, он нападает на производство плохих икон, с другой — защищает эти же иконы в споре с протестантами [28]. Очевидно, с точки зрения вероучебной эти *плохие* иконы все же отвечали своему назначению. Не потому ли официальные документы, как Деяния Большого Собора, Грамота трех Патриархов и царская Грамота, в своей критике высказываются более сдержанно, чем авторы отмеченных памятников, и ограничиваются лишь общим суждением об иконописцах. А инок Евфимий, Патриарх Иоаким и протопоп Аввакум вообще не упоминают о качестве иконописания. Что касается народа, то ему эстетический подход к иконе был совершенно чужд. Тот же Павел Алепский, который сам судит о цер-

27. "Послание...", с. 42—43.
28. Майков Л.Н. "Очерки...", с. 137.

ковном искусстве именно с точки зрения эстетической, пишет: "Так как все московиты отличаются большой привязанностью и любовью к иконам, то не смотрят ни на красоту изображения, ни на искусство живописи, но все иконы, красивые и некрасивые, для них одинаковы" [29]. Значит, в массе церковного народа не художественное качество было решающим. Какие бы изменения ни происходили в его церковном сознании, икона оставалась выражением его веры, независимо от ее художественного качества.

Чем же определялись взгляды авторов указанных документов? "Было бы неверно думать, — пишет Дмитриев в упомянутом сочинении, — что взгляды наших трактатов определялись "западными идеями", которые проникали к нам в XVII веке. Тот, кто знаком с сочинениями византийских теоретиков, посвященными вопросам искусства, тот без труда, конечно, увидит тесную связь наших трактатов с этими сочинениями" [30]. Такой вывод можно сделать лишь из внешнего сопоставления текстов. Действительно, идеологи нового искусства не порывают с православной традицией и даже подчеркивают свою верность Преданию Церкви. Поэтому в своих теоретических рассуждениях они часто опираются на суждения *византийских теоретиков* и повторяют их классические высказывания об образе. Но, как увидим дальше, и на практике, и в теории они пользуются идеями и разрабатывают положения, которые находятся в полном противоречии с Преданием, а тем самым и с *византийскими теоретиками*. Конечно, трактаты определялись *западными идеями* не всецело; но сама слагающаяся культура, строй мысли, восприятие жизни, как и богословие, "облекались в западную одежду".

То коренное изменение в культуре и мировоззрении,

29. "Путешествие...", вып. III, кн. IX, гл. III, с. 136.
30. Дмитриев Ю.Н. Указ.соч., с. 110.

которое захватило ведущую верхушку русского общества, несло столь же коренное изменение и в искусстве, новое отношение к нему, формирование новых эстетических категорий. Это новое мировоззрение несла с собой расцерковленная культура западного типа, которая и была классовой культурой. Ей соответствовало и новое, расцерковленное, чуждое народу искусство. И в самом этом искусстве, и в его понимании внедрялось новое художественное видение и эстетические категории, основанные не на вероучебных предпосылках и православном духовном опыте, а на предпосылках этой расцерковленной культуры. Сама вера представляется частью культуры, и решающим в оценке церковного искусства становится фактор эстетический. Этот фактор и новое понимание искусства и определяют отрицательное отношение идеологов новой живописи к ремесленным иконам.

Ка̀к уже неоднократно отмечалось в литературе, трактаты XVII века представляют собою апологию искусства: все они в большей или меньшей степени направлены на его обоснование и доказательство его пользы. Но, хотя апология их и выходит часто из рамок собственно церковного искусства, все они появляются именно в ***его*** защиту. Если сочинение Владимирова открыто и резко направлено против определенного противника (защитников традиционного искусства и ремесленной иконописи), то другие памятники противников не упоминают. Но их апология в своей аргументации носит явный антииконоборческий характер. "Иконотворение, — говорит Симон Ушаков, — иже доволну имать похвалу от всех веков, стран и санов, зане везде бяше в велицем употреблении великия ради

пользы своея". Он пространно излагает классическую аргументацию против иконоборцев со ссылками на Ветхий и Новый Завет. Возводя начало образотворчества к Самому Богу, он говорит: "А еже в десятословии [Бог] запрещает образов творения, то разумно разсуждаяй обрящет, яко идолослужительных, за Бога почитаемых образов творити возбраняет, а не просто образов, красоту приносящих, духовную пользу деющих и Божественная нам смотрения являющих". Говоря о Нерукотворном Образе, он заключает: "Еже убо Сам Господь прописует нам того ради писать вскую не подобает?" [31].

Патриаршая Грамота начинает с утверждения, что "хитрость иконную во-первых изобрете не Гигес индийский, якоже Плиний непщеваше, ниже Пирр [...], ни египтяне, ни коринфяни, ниже хиане или Афины честнаго сего художества первии суть обретници, якоже неции мняху; но токмо Сам Господь, Иже всех хитростей и веществ Виновник глаголется быти" [32]. Другими словами, образотворчество — не языческое изобретение, "якоже неции мняху", а установленный Самим Богом вид человеческого творчества. Воистину изложить подробно все похвалы искусству, заканчивают свое рассуждение Патриархи, было то же, что "чашей исчерпать Атлантическое море" [33]. А Ушаков свое рассуждение заканчивает словами: "Тоя красоты церковныя и Божественныя благодати ненавистник диавол, якоже на образ Бога во Адаме великий порок и скаредность наведе лукавым прельщением, так и на святыя иконы нестерпимую хулу чрез своя слуги наношаше, идолы я именуя" [34].

Но защищать и доказывать пользу иконы православным людям, тем более русским, значило ломиться в от-

31. "Слово...", с. 22.
32. "Грамота...", с. 8.
33. Там же, с. 9.
34. "Слово...", там же.

крытую дверь. На Москве в то время грешили скорее чрезмерным, а подчас даже искаженным почитанием икон, чем иконоборческим уклоном. Поэтому представляется несомненным, что эти памятники, посвященные теории и эстетике, оправдывающие и обосновывающие, как отметил Дмитриев, "высокое искусство привилегированных слоев общества", в то же время отражают борьбу как с современным им протестантством вне Церкви, так и с протестантствующими элементами внутри ее. Уже в XVI веке опасность иконоборческого соблазна усиливалась проникновением его в пределы Московского государства и особенно быстрым и огромным успехом реформаторского движения в Польше и Литве. К этому времени относятся и антипротестантские писания Максима Грека в защиту иконопочитания (Слово на Лютеры, или О поклонении святых икон, списано против еретик). Отрицательное отношение протестантов к почитанию икон могло находить известный отклик, тем более что оно уже имело место в ереси жидовствующих, против которых было направлено первое Слово Послания иконописцу. В XVII же веке, как известно, напор протестантства был очень силен во всем православном мире, особенно после того, как в самой Церкви появилось кальвинистическое и иконоборческое Исповедание веры Константинопольского Патриарха Кирилла Лукариса. И на греческом Востоке, и на юге России это Исповедание веры вызвало большую смуту. В Московской Руси, еще в начале 40-х годов столетия вопрос протестантства был поставлен очень остро. Тогда (в 1642 г.) был издан упомянутый нами "Цветник", специальный сборник в защиту почитания святых икон. Споры были особенно бурными в связи со сватовством к царевне Ирине датского королевича Вальдемара. С протестантами, жившими в Москве, у авторов памятников были, конечно, постоянные контакты, о чем свидетельствуют хотя бы

полемические беседы против протестантов Симеона Полоцкого [35].

Но антипротестантская аргументация этих памятников направлена в то же время, как отмечено, и в защиту нового искусства, которое внедрялось и в Церкви, и в быту, искусства расцерковленной культуры, вызывавшей, с одной стороны, слепое увлечение, а с другой стороны — не менее слепое противодействие. И вот в апологии теоретиков нового направления мы сталкиваемся с характерной для этих документов особенностью: они используют традиционную антииконоборческую аргументацию и против тех, кто отрицает иконы, и против противников нового искусства и новых идей; этим новое направление в искусстве идентифицируется с тем искусством, за которое Церковь боролась против иконоборцев. Владимиров же просто проводит аналогию между иконоборцами и противниками нового направления.

Среди памятников XVI столетия наиболее характерным для тех изменений, которые произошли в понимании церковного искусства, и наиболее важным для нас является Грамота трех Патриархов. Патриархи настаивают на необходимости и значении образа, причем для них, как и для других авторов, он должен быть продуктом не ремесла, а высокого искусства. Казалось бы, основной темой именно этого документа должно было бы быть искусство церковное. На деле же как раз о нем здесь говорится меньше, чем во всех других памятниках. Судят же Патриархи об искусстве, главным образом, в плане общегосударственной и нравственной пользы. Этим определяется основной смысл их Грамоты. Искусство разбирается здесь не с точки зрения церковной, а в плане образотворчества как такового; иконное писание, *хитрость иконная* понимается как ис-

35. В 1660 г. в Немецкой слободе в Москве было три лютеранских и одна реформатская церковь (см.: Ключевский В.О. Указ.соч., т. III, с. 270).

кусство вообще, независимо от того, церковное оно, или не церковное. Эта черта свойственна не только патриаршей Грамоте, но и всем памятникам этой группы. В своей аргументации Патриархи ссылаются в равной мере и на Отцов Церкви, и на языческих мыслителей, в своих рассуждениях и примерах они рассматривают их в одном плане. Так, доказывая, что почитать иконы нужно из-за их связи с первообразами, они, естественно, ссылаются на св. Василия Великого. Однако при этом говорится, что еще прежде него философ Стагирит (Аристотель) обнаружил, что движение к образу и его первообразу одно и то же. Таким образом, христианское учение Отца Церкви о благодатном личном общении через образ с первообразом возвращается вспять к отвлеченному философскому понятию. Переходя к назначению искусства, Патриархи говорят, что назначение его состоит в том, чтобы изображать все, и священное, и мирское. Образы, по их словам, "учении неции проповедници". Они сравнивают, ссылаясь на преподобного Иоанна Дамаскина, образ с книгой для *простецов* и указывают, в согласии с Седьмым Вселенским Собором, на его соответствие слову. Но если Собор говорит о слове Евангелия, то Патриархи ссылаются на слово вообще и приводят в качестве примеров суждения языческих философов: "Не погреши убо Симонид, глаголавый: иконное писание молчное быти пиитство, пиитство же быти глаголющее иконное писание; ниже разминуся с правдою Платон, величайший любомудрец, глаголавый иконное дело воистину быти живуще, обаче за величество чести не глаголющее и молчащее" [36].

Как видим, для Патриархов слово, как таковое, имеет самодовлеющее значение, независимо от того, христианское оно или языческое: они не видят разницы между ес-

36. "Грамота...", с. 12.

тественным разумом философов и разумом Отцов Церкви, просвещенным благодатным ведением Откровения. То же и в отношении образа: святоотеческое богословие у Патриархов полностью отсутствует и основа церковного искусства — свидетельство Боговоплощения — совершенно выпадает из их поля зрения со всеми своими последствиями. Правда, в своем тексте они проводят разницу между церковным искусством и искусством мирским. Поэтому и аргументация их соответственно относится как будто к тому и другому [37]. Но единственный критерий, который они применяют к искусству как церковному, так и светскому, один и тот же: художественное качество, то есть критерий эстетический. В этом плане разницы для них нет не только между искусством церковным и внешним, но даже между искусством христианским и языческим, как нет различия между св. иконописцами и античными художниками-язычниками. Переводя, таким образом, православное иконописание в область образотворчества вообще, Патриархи стирают грань, так же как и в слове, упраздняют коренное различие между образом церковным и мирским. Точнее, различием остается лишь сюжет — христианский или нехристианский, церковный или мирской. Само понятие церковного искусства здесь расцерковляется по образу римокатолического, и Патриархи своим авторитетом закрепляют то новое направление в искусстве, которое на Руси представлено Ушаковым и Владимировым. Для этих идеологов нового направления уже нет различия, как мы увидим на примерах, между образом православным и римокатолическим.

37. Так, возводя происхождение искусства к Самому Богу, они в доказательство высоты этой области человеческой деятельности, ссылаются на античных мудрецов: "Убо премудрии мужи гречестии завет написаху бяху, да никтоже от раб или пленник хитрости иконной учится, но токмо благородных чада и советничьи сынове тому художеству навыкают" ("Грамота...", с. 8).

Наиболее показательны здесь то же послание Иосифа Владимирова и сочинение Симона Ушакова. Поводом для написания первого послужил, как известно, спор Владимирова с сербским архидиаконом Иоанном Плешковичем по поводу новшеств, появившихся в русской иконописи. По своей направленности и содержанию этот памятник наиболее характерен для атмосферы XVII века, наиболее выразителен в своей конкретности и ярче всех отражает направление мысли в происходяшем сдвиге, так же как и те источники, под влиянием которых определились новые взгляды. Как и первая часть Послания, преимущественно посвященная критике плохого иконописания, так и вторая, посвященная спору, написана с большим напором и взволнованностью, с употреблением часто резких выражений и не всегда вполне добросовестных полемических приемов. Эта вторая часть Послания носит название "Вспак на уничижающия святых икон живописание, или возраз к некоему хульнику Иоаннови вредоумному".

По смыслу и контексту сочинения Владимирова, Плешкович крайне отрицательно относился к подражанию русскими иконописцами западным образцам и к западному искусству вообще. И спор начался с того, что Плешкович, увидев у Ушакова образ Марии Магдалины, написанный по западному образцу, плюнул и сказал: "Яко они таких световидных образов не приемлют" [38]. Мы не знаем аргументации Плешковича; о ней трудно судить по опровержениям Владимирова. Но за отрицательное отношение к новой живописи и предпочтение ей *плохих* икон Владимиров обвиняет Плешковича ни более, ни менее как в иконоборчестве, то есть в ереси, уподобляя его Константину Копрониму. "Всякую на церковное благолепие люту

38. Такое отношение серба Плешковича понятно, если мы вспомним то значение, которое традиционное православное искусство имело для сербов в это время перед лицом инославия.

рать воздвижеши и древнюю брань паки возбуждаеши" [39].

И в критике современной ему иконописи, и в нападках на Плешковича Владимиров проявляет себя, как и Симон Ушаков и Симеон Полоцкий, твердым и последовательным сторонником западного искусства [40]. Восхваляя западную живопись, он говорит, что делает это не для того, чтобы хвалить веру других народов. Но они, хотя и "маловернии", имеют все же такое тяготение к "любомудрию" и к "премудрому живописанию", что не только образы Христа, Богоматери и святых "живоподобно пишут" и искусно печатают, но также и своих царей [41]. Что касается православного искусства, то иностранцы "не иконы светообразныя хулят, ниже образом святых ругаются, но смеются плохописанию и неразсмотрению истины" [42]. В чем же заключается эта истина, за нерассмотрение которой зазирают нам иностранцы? В чем видит ее Владимиров? Иностранцы смеются не только над плохо написанными иконами, но, по-видимому, и над неправильным восприятием самого образа, неправильным пониманием его истинности. Здесь уже как будто затрагивается вопрос вероучебный. Что дело обстоит именно так, показывает весь

39. "Послание...", с. 45. Такие обвинения в ереси доходили порой до полного абсурда. Так, священник Лонгин был обвинен в иконоборчестве: он "похулил иконы" потому, что осудил чрезмерно набеленную женщину, а белила входят в состав иконы (см.: Карташев А.В. Очерки по истории Русской Церкви. Париж, 1959, т. II, с. 152).

40. Издатель "Послания..." Е.С. Овчинникова не согласна с оценкой Г. Филимонова " в понимании отношения Владимирова к Западу как теплого сочувствия русского иконописца к западной живописи. После углубленного изучения трактата Владимирова, — пишет издатель в своем предисловии, — решение этого вопроса для нас представляется более сложным" ("Древнерусское искусство XVII в.", с. 13). Е.С Овчинникова сводит это отношение к выражению закономерной борьбы нового течения в искусстве со старой, отжившей традицией (там же, с. 19). В действительности же сочувствие Владимирова далеко не ограничивается одной западной живописью, но распространяется, как увидим, и на то идеологическое содержание, выражением которого она является.

41. "Послание...", с. 45.

42. Там же, с. 41.

дальнейший ход суждений Владимирова. Очевидно, русским иконописцам приходилось слушать упреки, подобные тем, о которых пишет в своей челобитной, поданной царю в 1662 году, соловецкий чернец Савватий: "И так уже иноземцы смеются над нами, говоря, что мы и веры-го христианской по сие время не знали" [43]. И мы видим, как вместе с симпатиями западному искусству в художественном плане в рассуждения иконописца Владимирова проникают понятия образа и его назначения, свойственные не Православию, а римокатоличеству.

Напомним, что речь у Владимирова идет не о светском искусстве, а об искусстве церковном, иконе. Но защищая ее, он постоянно ссылается на западных художников, которые изображают Христа, Богоматерь и портреты царей *как живых*, не делая разницы между теми и другими. Такое же отношение вырабатывается и у Владимирова: в порядке изобразимости он уже не видит разницы между иконой — предметом богослужения, то есть образом Христа или святого, и обычным портретом не святого человека. "Не знамений бо ради и чюдес подобныя персони ***святых или прочих человек*** писати обыкоша любомудрии, но истиннаго ради образа и вечнаго их возпоминания за небытную любовь к тем" [44]. Он не видит, что смешение культового образа со светским портретом свойственно мировоззрению, вытекающему из определенной вероучебной установки и идущему вразрез с православным восприятием священного образа.

Владимиров настойчиво подчеркивает необходимость исторически верных изображений, прежде всего Христа, основываясь на оставленном Им Самим Нерукотворном Образе. Он очень ясно указывает, какой образ Христов подлинный и какой ложный, вводящий в заблуждение,

43. Цит. Ключевским, там же, с. 311.
44. "Послание...", с. 37.

нападает на тех, кто "по своим волям марают, неистово и зловидно, не против сущаго (настоящего. — Л.У.) Христова подобия" [45], то есть, очевидно, по своему воображению. С возмущением говорит он о художнике, который во времена императора Льва Великого изобразил Спасителя "по образу Диеву" [46], то есть списал с идола. То и другое странным образом ассоциируется у него с *плохописанием*, которое он также считает искажением исторически подлинного образа Христова. Образ, написанный по его представлению *плохо*, — ложен. "Неистовый и плохописанный образ непотребен бывает и противен есть первообразному" [47]. Он приводит правильное теоретическое рассуждение богословского характера. Основываясь, очевидно, на известном произведении о Святом Духе св. Василия Великого, которого, впрочем, не называет, он говорит, что Бог "покланяем только в суще написанном подобии Христове". Бог есть Дух, и только образ воплощенного Сына Божия в Духе показывает в Господе Божество и, через Него, Отца [48]. Таким образом, подлинный образ Христов является решающим для нераздельного поклонения Святой Троице. Однако этому традиционно православному суждению прямо противоположно его практическое применение: подлинный образ Христов — это образ Спасителя, написанный *живоподобно*, то есть натурально. "Всякой убо иконе или персонам рещи человеческим, против всякаго уда (члена. — *Л.У.*) и гбежа (сустава. — *Л.У.*) свойственный вид благоумными живописцами составляется, и тем всякий образ или икона новая светло, румяно, тенно и живоподобно воображается" [49]. По убеждению Владимирова, таким именно натуральным воспроизведением чело-

45. Там же, с. 34.
46. Там же, с. 35.
47. Там же, с. 41.
48. Там же, с. 43.
49. Там же, с. 52.

веческого лика Христова и был Нерукотворный Образ [50]. Итак, подлинность в глазах Владимирова есть верность тому, что художник видит в окружающей его жизни. "Яково бо что видит, или в последствовании слышит, тако и во образех, рекше в лицах, начертавает и противу слуху и видения уподобляет" [51].

Под такое понимание образа сочинение, приписываемое Симону Ушакову, подводит теоретическое обоснование: образ, как таковой, основан на том же принципе, что отражение в зеркале. Приведя тот же пример Нерукотворного Образа, Ушаков продолжает: не только Сам Господь,

---

50. Сохранился его рисунок "с изображением Нерукотворного Спаса с живым, по-человечески выразительным лицом, с морщинами на лбу и около глаз" (Овчинникова Е.С. Портрет в русском искусстве XVII в. М., 1955, с. 20). В 1663 г. с этого рисунка в Вене было сделано гравированное изображение с объяснительной надписью на польском языке следующего содержания: "Отцы иезуиты из своих паломничеств уже давно привезли подлинный Нерукотворный Образ — убрус Авгаря — в Рим. И вот стараниями московского иконописца Иосифа Владимирова копия с него была напечатана в Вене". Эта гравюра нашла свое отражение в Сийском лицевом подлиннике, где она снабжена следующим пояснением: "Бысть пренесение Нерукотворнаго Образа Христова из Едессы в Царьград в лето бытия мира 6452, воплощения Христова 944 [...]. Ныне же сей образ святый обретается в Риме в церкви св. Сильвестра папы Римского". Как известно, Нерукотворный Образ, хранившийся в Константинополе, исчез при разграблении города крестоносцами в 1204 г. Римокатолическая версия об обретении его более чем 300 лет спустя иезуитами (орден возник в 1534 г.) заменила православное предание о судьбе образа. Наличие якобы сохранившегося образа в Риме придавало Риму большой авторитет и было, несомненно, не случайным. При тогдашнем сильном западном напоре и в богословии, и в художественном, и в общежитейском отношении это имело немалое значение. И само издание в Вене стараниями отцов-иезуитов образа православного русского иконописца знаменательно, так как для этого нужна была большая протекция и житейская ловкость. Какова была роль самого Владимирова в этой переориентировке — сказать трудно. Во всяком случае, это показывает, что помимо "теплого сочувствия" западной живописи у него были и практические контакты с Западом. Кстати, нужно сказать, что патриаршая "Грамота...", приведя православное предание о происхождении Нерукотворного Образа, добавляет к нему и западную легенду о Веронике, возникшую, повидимому, в XV веке впервые, насколько нам известно, вводя это сказание в православный обиход. Вслед за Патриархами легенду эту повторяет и Царская Грамота.

51. "Послание...", с. 58.

Творец образа, но и всякий предмет, подлежащий чувственному зрению, "тайную и предивную тоя хитрости имать силу. Всякая бо вещь, аще представится зерцалу, а в нем свой образ написует данным Божия премудрости устроением. Оле чудесе, кроме чудесе образ пречудный бывает, иже движущуся человеку, движется [...], смеющуся смеется, плачущу плачет [...], всячески жив является, аще ни телесе ниже души имать человечески, не Бог ли убо Сам и сущим естеством (то есть природой. — *Л.У.*) учит ны художеству иконописания?" [52]. Природное свойство отражать предметы не только ставится Ушаковым в один план с созданием Нерукотворного Образа, но это именно свойство предлагается как образец для человеческого образотворчества. Творить — значит подражать зеркалу, как отражающему по Божественному повелению. Другими словами, для Ушакова, как и для Владимирова, образ должен передавать жизнь, как отражение в зеркале, людей и предметы в их повседневном обычном состоянии [53], то

52. "Слово...", с. 22—23. Когда в древнерусской письменности встречается применительно к изображению на иконе выражение "как живой", это никак не следует понимать в том же смысле, какой имеют эти слова в устах апологетов нового направления в искусстве XVII в. Как верно отметил Дмитриев (см. указ.соч., с. 113), выражение это применяется в качестве похвалы к произведениям искусств совершенно разных по характеру. Действитвльно, и древнегреческие авторы, и православные русские писатели говорят об образах, в похвалу им, что они "как живые". Слова одни и те же, а искусства совершенно разные. Значит, под словом "жизнь", "живой" понимается нечто по существу различное. Общее лишь то, что и для одних, и для других образ передает жизнь, сама же эта жизнь разная. Передача жизни как внутреннего духовного делания для апологетов нового искусства сменяется передачей той жизни, которую видит глаз; "противу слуху и видения". То, что для XI—XVII вв., точнее, для православного восприятия, было живо, стало мертво для них. Того же порядка и употребление одними и другими слов "напоминание", "воспоминание". Апологеты нового искусства понимают его в смысле субъективно психологическом. В период же иконоборчества, когда очень часто прибегали к этому понятию, и вообще в православном сознании, слово это имеет значение не только памяти, но и онтологической причастности к первообразу.

53. Ушаковым написана целая серия икон Нерукотворного Спаса, в которых он стремится как можно вернее передать телесность, ощущение жи-

есть быть отражением того, что доступно человеческому зрению, чувству и разуму.

Эта установка переносится в область, выходящую за пределы этого естественного восприятия. На конкретном примере мы увидим, как традиционное церковное понимание преломляется и искажается в глазах Владимирова. Так, в Рождестве Христове, говорит он, Младенцу "всячески подобает быти белу и румяну, паче же лепу, а не безлепичну, по пророку, глаголящему: Господь воцарися и в лепоту ся облече! И паки: Господи, во свете лица Твоего пойдем... То како мрачно и темнообразно лице Его тамо писати?" — спрашивает он [54]. Оба цитированные Владимировым пророчества имеют эсхатологический смысл: первое — прокимен воскресного дня, то есть образа восьмого дня творения, будущего века; второе — причастен праздника Преображения, то есть явления нетварного Божественного Света. И нельзя сделать выбор более точный, так как именно эти пророчества и являют основную характеристику православной иконы — ее эсхатологическую направленность. Но Владимиров уже не чувствует, что эсхатологический смысл этих пророчеств может быть передан в иконе только символически. В его глазах нетварному Божественному Свету соответствуют светлые краски, и, чтобы верно передать пророческие слова о Божественной лепоте и нетварном свете, надо, по его убеждению, изображать новорожденного Богомладенца с румяным и светлым ликом, то есть так, как изображают Его западные художники.

вой человеческой плоти и оттенков психологических состояний, а также естественные складки плата. Для практического руководства по живописи Ушаков предпринимает составление наглядного пособия, "алфавита художества сего, еже есть вся члены телесе человеческаго, нашему художеству во употребление приходящая", то есть нечто вроде учебника, показывающего, как натурально изображать члены человеческого тела вместо иконописных. См. "Слово...", конец.

54. "Послание...", с. 57.

Подобное же соображение Владимиров приводит, говоря об изображении святых: "Где нашли такое правило, — пишет он, — чтобы на один манер, смугло и темновидно изображать святые лица? [...] Не все святые имели смуглые и тощие лица. Если некоторые святые при жизни, вследствие небрежения тела и лишены были здорового человеческого вида, то по смерти, удостоенные венца праведников, они должны были изменить свой вид на светлый и ясный, так как праведникам приличествует светлый вид, а грешникам мрачный. Наконец, многие святые и при жизни отличались необыкновенной красотой; не изображать же их с темными лицами" [55]. В подтверждение своих рассуждений Владимиров приводит примеры из Священного Писания: "Когда великий в пророках Моисей принял на Синае от Господа закон [...], тогда сыны Израилевы не могли взирать на лицо Моисея от светлости бывшей на нем [...]. Неужели и лицо Моисеево писать мрачно и смугло?" Или еще: "Егда видеша ю (Сусанну. — *Л.У.*) старцы красну зело и разжегошася на ню, сего ради и оболгаша и на суд поставиша, повелевают ей открыти главу, да насытятся красоты благосветлаго лица [...]. И се ныне [...] како ты, Плешковиче, мрачные и неподоболепные образы святых завещаеши изографом писати и противно древнему писанию учиши их лгати" [56]. Но прежде всего мы знаем, что не всегда лики икон были темными; писались они темными или светлыми независимо от того, какими они были в жизни. Но полной нелепостью в рассуждениях Владимирова является то, что он ставит в один план просветленный лик Моисея, удостоенного благодатного света, и физическую красоту (которая у него ассоциируется со *светлостью* согласно вкусам его времени) Сусанны, ту чувственную красоту, от которой разожглись

55. Там же, с. 58.
56. Там же, с. 58.

старцы, *светлость* цветущего тела и Свет Божественный. Между той и другой красотой Владимиров не видит никакой разницы. Чтобы верно передать ту и другую, нужно писать светлыми красками, а главное — ближе к видимой действительности [57]. Как видим, Владимиров уже не понимает красоту святости в традиционно православном смысле, то есть как богоподобие; она для него отождествляется с красотой физической, а Свет Божественный со светом естественным. И в том, и в другом он видит лишь простые природные свойства, не выходящие за пределы тварного. Этим он вводит в икону понятие тварной благодати. И вот эту "живоподобную" красоту противники новой живописи "возненавидели", говорит Владимиров. "Глаголют на соблазн христианом красоты святых воображаются" [58]. Он возмущается, что живописные изображения возбуждают у их противников не молитвенное чувство, а греховное, и уподобляет их содомлянам. "Зри, блюзнере, како не боишись лукаво позирати на образы святых и прелесть помышляти в сердцы [...]. Истинному бо и благочестивому христианину, — наставляет он, — и на самых блудниц взирав, прельщатися не подобает, а не еже на иконы святые зря разжизатися". Владимиров требует, чтобы к телесной красоте изображенного человек подходил духовно, а не телесно, и не соблазнялся. Другими словами, по рассуждению самого Владимирова, живоподобный образ ставит человека в то же положение, как и смотрящего на блудницу, и реакция требуется та же самая. Человек молится уже не ***благодаря иконе***, а ***несмотря на нее***.

Живоподобный образ должен, считает Владимиров, передавать смену физических и психических состояний в зависимости от тех обстоятельств, в которых находится изображаемое лицо (так, перед Пилатом — Спаситель

57. Там же.
58. Там же, с. 61.

умилен стоящ, на Кресте *увяденными чувствы*[59]. А Ушаков, ссылаясь на известное слово св. Василия Великого в день памяти мученика Варлаама, пишет: "Тщимся мученическая страдания живо воображати во еже бы зрящих, сердцем к болезнованию возбудившимся, заслуг их общником быти". Это уже открытое воздействие духовных идей Запада[60]. Здесь не только римокатолическое понятие *заслуг*, но и представление об образе как возбудителе естественных эмоций. И действительно, образ, воспроизводящий натурально человека и его душевно-телесную жизнь, конечно, не может претендовать ни на что другое, как на соответствующую же душевно-телесную реакцию человеческой природы, на эмоциональное воздействие.

Итак, если формально авторы трактатов в своих теоретических рассуждениях и связаны с *византийскими теоретиками* и опираются на них, то по существу, повторяем, в своем восприятии самого образа, его содержания, красоты, света... то есть и в теории, и на практике они обнаруживают прямую им противоположность. Мы стоим здесь перед двумя в корне различными пониманиями церковного образа: пониманием православным и пониманием римокатолическим, на которое и переориентируется православное восприятие образа и его художественный язык.

Новое понимание самой сущности образа заставляет авторов этих трактатов относиться к традиционному православному искусству как к пройденному этапу. В списке "Г" того же Послания Владимирова имеется характерное разночтение, проливающее свет на отношение его, или, во всяком случае, того направления, к которому он принад-

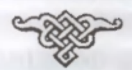
59. Там же, с. 57.

60. Того же порядка его изображение семи смертных грехов, которое представляет собою переработанную копию иллюстрации к "Духовным упражнениям" Игнатия Лойолы с чисто римокатолической "классификацией" грехов. (См.: Сидоров. Рисунки старых мастеров. М., 1955, с. 45; История русского искусства, т. IV, с. 498—499.)

лежал, к живописи прошлого. Здесь мы читаем: неудивительно, что на Руси исстари водятся плохие иконы, потому что народ, недавно приведенный от тьмы к свету, не смог в краткий срок вполне освоить столь мудрое художество [61], то есть то художество, которое является для Владимирова идеалом и, как мы видели, наиболее верным, в его понимании, выражением истины. Следовательно, речь идет не только об иконописцах, современных автору, и их погрешностях, но о всем вообще более раннем русском искусстве, которое представляется Владимирову как "старинский обычай". А обычай "глаголется закон не писан" [62], который держится благодаря непониманию и невежеству.

Нужно сказать, что такое суждение находит поддержку во взглядах, порожденных реформами Патриарха Никона. Ведь "главная острота Никоновской *реформы* была в резком и огульном отрицании всего старорусского чина и обряда. Не только его заменили новым, но еще и объявили ложным, еретическим, почти нечестивым" [63]. Хотя по отношению к церковному искусству это было и не так, все же в общем контексте *исправления* обрядов Никоном, с одной стороны, "смутили и поранили народную совесть", породив противодействие и раскол, с другой стороны, дали повод людям, склонным к западным новшествам, для сомнения в правильности православного Предания и иконописания и для их критики. Протопоп Аввакум приводит, например, такое выражение споривших с ним сторонников новшеств: "Аввакум милай, не упрямься, что ты на русских святых указываешь, глупы наши святые были и грамоте не умели, чему им верить!" [64]. Этот критицизм особенно ярко и проявился в круге художников, занимавших руководящее положение.

61. "Послание...", с. 25.
62. Там же.
63. Флоровский Г. Указ.соч., с. 55.
64. Житие протопопа Аввакума, с. 139 и 156.



Какова же была реакция со стороны Церкви и защитников традиционного искусства и что было противопоставлено положительного отступлению от православного вероучения в понимании образа и искажению его языка?

Здесь прежде всего нужно сказать, что утеря подлинного традиционного критерия и внедрение школьного схоластического богословия привели к тому, что перед лицом новых теорий защитники православного искусства оказались богословски совершенно беспомощными.

Характерно, что так же, как в свое время Соборы XVI века не реагировали на отступления от православного вероучения в тематике икон, так и Большой Московский Собор никак не реагирует на появление коренных изменений в церковном искусстве, несмотря на злободневность этого вопроса. Собор проявляет заботу о качестве иконописания и требует, чтобы иконы писались по древним переводам. Но и Владимиров, и Ушаков также писали по древним переводам и на них ссылались. Молчание Собора тем более странно, что записка Симеона Полоцкого, сторонника нового искусства, предназначенная именно для обсуждения на Соборе, отклика не получила, за исключением темы изображения Божества. По-видимому, общее суждение об искусстве было предоставлено Восточным Патриархам. Суждение же их, как мы видели, не только не оказало сопротивления внесению в православное искусство чуждого ему элемента, но, наоборот, своим авторитетом утвердило его. В отмеченной работе Дмитриев пишет: "В своих размышлениях он [Ушаков] обращается к явлениям природы и естественным свойствам человека, к общественному значению искусства, и на

время забывает при этом об интересах Церкви. Эта черта, столь показательная для развития русской мысли в XVII веке, свойственна также Грамоте 1668 года"[65] (то есть Грамоте трех Патриархов. — Л.У.). Это действительно так. Но если это забвение Церкви понятно у увлеченного новыми идеями художника, то оно более чем странно для Патриархов. По своему содержанию и направленности их Грамота, может быть, документ наименее церковный из всех. Нет реакции на новшества и в царской Грамоте, которая в основном следует за патриаршей.

И все же разрыв нового направления с Преданием вызвал, как мы уже говорили, бурную реакцию, проходившую с характерным для XVII века болезненным надрывом. Как само искусство, так и подражание ему для защитников традиции неприемлемо в Православной Церкви, как зараженное идеями инославного Запада. И если апологеты новшеств воспринимают свои идеи как преемственность православного Предания, а те новые формы, которые вводят Владимиров и Ушаков, как закономерное развитие традиционного церковного искусства, то для ревнителей Предания эти нововведения — не развитие, а ломка, внедрение в православное искусство чуждого, искажающего его элемента. Подражание натуре, *живоподобный* образ их *устрашает*. "За то ли, — спрашивает Владимиров Плешковича, — ты Спасителев образ отрицаешь, егоже видев сущаго человекоподобием написан, и рекл еси, что устрашил тя вид его? [...] Еммануилов той образ есть [...]. А твой богоукорный язык нарекл его немкою"[66]. Именно человеческая плоть, лишенная духовности первообраза, связана в глазах сторонников Предания со всем *немецким*, то есть еретическим; она их отталкивает. "Немчина вынесли на гору, на кресте том написанного", —

65. Дмитриев, Указ.соч., с. 102—103.
66. "Послание...", с. 50—51.

отозвался Плешкович о распятии, сделанном в 1654—1655 годах и поставленном у въезда в Ярославль. В свою очередь, протопоп Аввакум отзывается об образе Спаса Еммануила со свойственной ему красочностью и непосредственностью: "Пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые [...] и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли той при бедре не писано. А то все писано по плотскому умыслу, понеже сами еретицы возлюбша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя" [67]. Ответственным за новшества Аввакум, как известно, считает Патриарха Никона. Его нападки как будто оправдываются утверждением Владимирова. В споре с ним Плешкович ссылается на отношение Никона к новой живописи и на его крутые по отношению к ней действия. Возражая, Владимиров дает такое истолкование позиции Патриарха: "Великий Государь, святейший Никон [...] добрую ревность имеет о премудром живописании святых икон [...] и художество живописания не проклинает, а грубых и неистовых иконописцев не токмо латинских, но и русских плохих не похваляет [...], а истоваго живописания не отлагает" [68]. Однако, по словам Плешковича и по свидетельству очевидца, Павла Алепского, Патриарх Никон разбивал иконы по признаку не плохого художественного качества, а именно про признаку их западного, неправославного характера, указывая на то, что живопись их "подобна изображениям франков" [69]. Следовательно, ссылка Владимирова на борьбу Никона якобы с иконами, плохо написанными, независимо от того, латинские они или русские, явно не соответствует действительной позиции Патриарха. К тому же иконы для уничтожения отбирались

67. Житие... там же. Беседа 4-я, с. 135.
68. "Послание...", с. 55.
69. "Путешествие...", кн. IX, гл. III, с. 137.

у сановников и вельмож, у которых они вряд ли могли быть плохого художественного качества [70]. Во всяком случае, можно утверждать, что Патриарх Никон видел в иконописи ту границу, через которую переступить нельзя. Апологеты же нового искусства считают художественное достоинство произведений западного искусства достаточным основанием для почитания их наравне с православной иконой. Для Владимирова, например, не только живописный образ, но и его печатное воспроизведение может быть освящено и заменить икону. "Аще у своеземцев или у иноземцев видаем Христов и Богородичен образ добре выдрукован (напечатан. — *Л.У.*) или премудрым живописанием написан [...], мы такия благодетельныя вещи паче всех земских вещей предпочитаем, и от рук иноземных любочестно искупаем [...], и приемлем Христово воображение на листах и на досках, любезно целующи. И по закону ко иереом таковыя иконы приносим, они же должными глаголы молебствуют и благословят Бога и образ Его освящают и водами святопетыми покропляют, якоже законописано во освящении церковных вещей". И далее он продолжает: "Яко вся сия (имеется в виду церковная утварь, сделанная из иностранных материалов. — *Л.У.*)

70. Нет никаких оснований приписывать Никону противодействие лишь латинским и лютеранским иконографическим сюжетам и поощрение "живописного" иконописания (см. История русского искусства, т. VI, с. 426). Павел Алепский описывает события следующим образом: в 1654 г. Никон велел собрать "даже из домов государственных сановников" иконы, писанные московскими мастерами "по образцам картин франкских и польских", выколоть им глаза и носить по Москве с угрозой наказания тем, кто будет писать иконы по таким образцам. А в 1655 г. в Неделю Торжества Православия, после Литургии в Успенском соборе Патриарх распорядился вынести эти иконы на середину церкви. Он сказал пространное слово о "непозволительности такой живописи, приводя пояснения об иконах из Сборника отеческих бесед. После этого он брал иконы, показывал их народу, восклицая: "Эта икона из дома вельможи такого-то, сына того-то [...] и бросал их на железные плиты пола, так что они разбивались". Вместе с присутствовавшими при этом Патриархами Макарием Антиохийским и Гавриилом Сербским он предал анафеме и отлучил всех, кто станет изготовлять подобные образа или держать их у себя ("Путешествие...", там же).

святительскама рукама и молитвенными глаголы освящются, — то не может ли священ быти и сей Христов живописанный образ, аще и от иноземцев воображен?" [71]

Итак, освящались не только *иконы*, писанные "по образцам картин франкских и польских", которые уничтожались Патриархом Никоном, но, как видно из слов Владимирова, наравне с православной иконой освящались и произведения западной живописи, и гравюры. Это показывает, насколько безразличие к вероучебному содержанию образа уже проникло в среду московского духовенства. Это безразличие и отступление от вероучебного критерия вызывает резкую реакцию со стороны Патриарха Иоакима. В своей духовной Грамоте он пишет: "При сем еще во имени Господни завещаваю, ежебы иконы Богочеловека и Пресвятыя Богородицы и всех святых [...] с латинских и немецких соблазненных изображений, и непотребственных, и новомышленных по своим похотям, церковному нашему Преданию развратно отнюд бы не писати, а которые где есть в церквах неправописанныя, тыя вон изности" [72]. А по поводу иноземных гравюр, в приписке к своему Завещанию, Патриарх Иоаким пишет: "Многие торговые люди покупают листы на бумаге печатные немецкие, а продают немцы еретики, лютеры и кальвины,

71. "Послание...", с. 50. В своем рассуждении Владимиров ставит церковную утварь на один уровень с культовым образом. Между тем такое приравнивание образа к прочим предметам церковного обихода невозможно для православной иконы. Такое смешение свидетельствует о полной утрате традиционного православного понимания образа. Этим, кстати сказать, грешат и в наше время: см. перечень тем предстоящего Собора (Журнал Московской Патриархии, 1961, № 1, с. 25). Этим смешением вопрос иконы отодвигается в ту нерешенную стадию, которая рассматривалась Седьмым Вселенским Собором: следует ли почитать икону так, как почитают священные сосуды, облачения и прочую утварь, или иначе? Как известно, Собор дал на это ответ как в своих Деяниях, так в Оросе, определив: почитать икону надлежит так же, как Крест и Евангелие. Иначе говоря, образ полагается не в контексте богослужебно-бытовом, а в контексте догматическом.

72. Книга "Щит" цитируется в иконописном Подлиннике изд. Большакова, М., 1903.

по своему их проклятому мнению и неправо на подобие лиц своея страны и в одеждах своих странных немецких, а не с древних подлинников, которые обретаются у православных. И они еретики икон не почитают и ради бумажных листов иконное почитание презирается".

Обстоятельство это дало повод Патриарху Иоакиму совершенно запретить как печатание священных изображений на бумаге, так и продажу их, и тем более употребление их в церквах и домах вместо икон [73].

И все же за беспомощностью формулировок защитников традиционного искусства ("Церковь таковых новых видов, — пишет, например, Патриарх Иоаким, — не приемлет и необычно"), кроется если не понимание, то во всяком случае подлинное православное ощущение образа. Это не отрицание непонятного и не неприятие *нового*; это отрицание чуждого, даже враждебного и для православного искусства и вообще в духовном плане разрушительного, причем отрицание это не обоснованное, а, скорее, подсознательное, инстинктивное и тем более бурное. Патриарх Никон разбивал иконы нового письма и выкалывал им глаза. У протопопа Аввакума аскетические доводы совершенно лишены какой-либо аргументации; он просто ругается, правда, остроумно и темпераментно. Хотя он и нападал на Никона, сваливая на него ответственность за западные новшества в иконописи, но по сути дела они были в этой области единомышленниками. Никон, грекофил по своим убеждениям (во всяком случае, в период своего патриаршества) и враг западноевропейской культуры, был обвинен своими противниками в приверженности к *немецким* обычаям. По отношению к иконе такое обвинение выглядит довольно нелепо: для него сохранение принципов православного иконописания было так же ва-

73. Цит. по: Покровский Н. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900, с. 370.

жно, как для Аввакума и его сторонников. Если последние пытались свалить вину на Никона, то это лишь потому, что изменения в искусстве они включали в общий контекст Никоновых реформ; а в этом плане для Аввакума и его сторонников все священно в одинаковой мере и неизменно, как Само Божество. Одинаково важно и то, что святого Николу стали называть на немецкий манер Николаем, и то, что иконы стали писать *по плотскому умыслу*.

Только у одного Патриарха Иоакима видно точное определение того, против чего он борется, хотя скорее в перспективе духовно-аскетической практики, чем богословской терминологии: эти изображения "соблазненные", "новомышленные по своим похотям"; они "развратны" православному Преданию. У Патриарха Иоакима и у протопопа Аввакума подход к новому искусству как будто один и тот же: оба судят о нем, главным образом, с точки зрения аскетической практики и осуждают его, как "новомышление", "по плотскому умыслу". Однако контекст их аскетической практики и вытекающего из нее суждения различный. Для Иоакима искусство это неприемлемо в храме, в Церкви. Для Аввакума же оно неприемлемо в плане национально-государственном, который в его представлении включает в себя и Церковь, как составную часть государственной жизни. "Ох, ох бедная! Русь, чего-то тебе захотелось немецких поступов и обычаев" [74]. Для Аввакума и его сторонников священное царство неразрывно связано со всем, распространяется на все, и в нем не может быть ничего несвященного. Спасение он видит не в творчестве в Предании, а в неприкосновенности и незыблемости всего того, что существует, независимо от подлинной традиционности, будь то в форме или в содер-

74. Житие протопопа Аввакума, с. 136.

жании: что "до нас положено — лежи оно так во веки веком" [75]. Тем самым Аввакум включает в эту неприкосновенность все то, что вошло в иконографический обиход, все те фантазии русских мастеров и заимствования с Запада, которые были закреплены Соборами XVI века и накопились еще с тех пор. Все это рассматривается как неприкосновенное наследие, за которое старообрядцы и держатся до сих пор, в принципе, во всяком случае.

Нужно подчеркнуть, что, за исключением Аввакума, ревнители традиционного искусства защищали его не как старину; ни у одного из них мы не встречаем такого его определения. О приверженности их к традиционному искусству именно как к *старине* говорят только их противники (Владимиров) и историки искусства.

Порча православного церковного искусства в XVII веке идет двумя путями: через переориентировку православного восприятия образа и его языка на римокатолический, и через иконографию, при посредстве западных гравюр и измышлений русских мастеров. Как правильно отметил в свое время Г. Филимонов, уже в XVI веке "не осталось незатронутой ни одной более или менее выдающейся идеи поэтического мировоззрения христианства, ни одного церковного песнопения, ни одного псалма, без попытки переложить в лица, без олицетворения в иконописи" [76]. Если среди многочисленных новых иконографических тем некоторые могут быть оправданы своим богословским содержанием (например, "О тебе радуется...", "Всякое дыхание..." и другие иконы космического содержания), то подавляющее большинство их представляют измышления, вносящие искажения в православную иконографию. Как мы уже говорили, во все времена в иконографии, так же

75. Там же, с. 109.

76. Филимонов Г. Очерки русской христианской иконографии. София Премудрость Божия // Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1876, с. 131.

как и в богословии, встречались отдельные искажения. Но они были единичными явлениями. Теперь же они носят массовый характер и вызваны как заимствованиями из инославия, так и безудержным воображением русских мастеров, или, по выражению инока Зиновия, "пьянственнаго безумия шатанием".

Борьбе с этими искажениями православной иконографии и посвящены некоторые памятники XVII столетия, как то: Деяния Большого Московского Собора, писания инока Евфимия, отчасти Патриарха Иоакима и того же Владимирова. При этом и здесь мы сталкиваемся с характерным для эпохи явлением: если отдельные темы и критикуются и разбираются с богословским обоснованием (особенно Большим Собором), то противоречие самого принципа нового иконописания православному Преданию остается незатронутым, не вскрывается.

Для Владимирова искажения иконографического характера являются одним из аспектов того низкого уровня, на котором, по его мнению, находится русская иконопись, и критикует он эти искажения наравне с *плохописанием* и в том же плане: он проводит параллель между погрешностями в старых иконах и погрешностями в богослужебных книгах, ссылаясь на современную их правку [77]. Критика Владимирова отдельных иконографических тем правильна только тогда, когда она касается "бредней" и "баснотворчества" русских иконописцев; в эту категорию попадают, например, изображение Архангела Михаила в виде схимника [78], "или еще того злобнейше и нечестивых горше хулы на Бога обретаются [...] Христа в недрех Отчих на Кресте, у Саваофа, яко в пазусе" [79], то есть тема, заимствованная из римокатоличества, которую критиковал в

77. "Послание...", с. 25.
78. "Глаголют бо невегласи, егда Михаил Архангел постригся и не мог еще сатану победити, дондеже посхимился" ("Послание...", с. 59).
79. Там же, с. 60.

свое время Висковатый. Но критерий Владимирова — не Предание Церкви и не богословие, а *разум*. Кто "ум имея, такому юродству не посмеется?" — спрашивает он. В приведенных примерах его критерий *разума*, то есть рассудка, оправдывается очевидным абсурдом. Но критерий этот беспомощен и несостоятелен там, где нет столь явной очевидности и где необходимо хотя бы элементарное осмысление. Для Владимирова важно отметить *бредни*, которые противоречат разуму; но православна ли данная иконография или нет — для него уже не имеет значения. В своих возражениях Плешковичу, например, он постоянно ссылается на исторический реализм, но православного осмысления его у него нет. Для него решающее значение имеет сам голый факт. Где найдем, спрашивает он, чтобы в сошествии Святого Духа написан был образ Богоматери? Ее не изображали, отвечает он, потому что считали "не причастной приятия Духа Святаго" [80]. Действительно, до прямых заимствований из римокатолической иконографии нельзя в Православии найти изображение Пятидесятницы с Божией Матерью в центре. Но это было не потому, чтобы иконописцы не знали Священного Писания, и объясняется не их непониманием, а специфически православным богословским содержанием праздника, прошедшим мимо внимания Владимирова. В соответствии со своим суждением он создал изображение сошествия Святого Духа по католическому образцу, с Богоматерью в центре [81]. По той же причине решающего значения чисто исторического аспекта он убрал из иконографии этого праздника Апостола Павла, как непричастного событию.

Для Большого Московского Собора в области иконографической основной темой является вопрос об изоб-

80. Там же, с. 60.
81. См.: Успенский Л. По поводу иконографии Сошествия Святого Духа // Вестник русского западноевропейского Патриаршего Экзархата. Париж, 1979, № 101—104.

разимости, вернее неизобразимости, Бога Отца, а также тематика, связанная с этим изображением. Вопрос этот ставился уже на Соборах Стоглавом и в 1553—1554 гг. Однако, в отличие от этих Соборов, для которых основным критерием была принятая в их время церковная практика, независимо от ее соответствия или несоответствия церковному Преданию, здесь вопрос ставится совсем иначе: Большой Собор рассматривает существующую практику в свете вероучения и евангельского реализма, то есть именно так, как ставили вопрос противники этой иконографии в XVI веке. Он в очень резкой форме запрещает изображение Бога Отца, требуя соответствия не слову, а смыслу православного вероучения [82]. В противовес митрополиту Макарию, который обосновывал этот образ пророческими видениями, Большой Собор дает традиционное православное толкование этих видений, совершенно исключающее использование их для изображений Бога Отца. Определением Собора подпадает под запрещение и вся тематика, которую защищал митрополит Макарий. Этой тематикой, связанной с изображением Божества, и ограничиваются в основном постановления Собора.

Той же теме уделяет основное внимание инок Евфимий. По его мысли, "образ Бога Отца подобает писати", но в его контексте этим образом Отчим является воплощенное Слово Божие — Христос, Который пишется на руках у Богоматери Младенцем, двенадцатилетним в храме, и в зрелом возрасте "яко в мире хождаше и чудодействоваше", и как видели Его праотцы и пророки. Евфимий резко отзывается об образе "Отечество", в котором он видит "дерзость неразмысленную и пишущих и повелевающих". Буквальное переложение словесного образа в икону

82. Ввиду большой важности этой темы и актуальности постановления Большого Московского Собора мы рассматриваем этот вопрос в следующей посвященной ему главе.

он, как в свое время и инок Зиновий, доводит до логического завершения и вскрывает его “нелепотность”. Иконописцы изображают Христа “во архиерейстей одежди седяща”; но Христос именуется также иереем, игуменом, агнцем, пастырем, царем царей “и ина премнога имать имена нарицательная; негли восхощут иконописателе писати Христа иереа, во фелоне и епитрахили и прочих, или по подобию игумена монаха, и что будет сего нелепотнее” [83]. Характерной чертой Евфимия является его нетерпимость к искажениям исторической правды и к отступлениям от вероучения. Как Христа, так и каждого святого пишут “по своему чину, яко живяше и хождаше на земли”. Иконописцы же пишут “Пресвятую Богородицу в одежде царстей и крила имущую”, св. Иоанна Предтечу “венец царский на главе имуща и крылата суща”. Разве по церковному Преданию пишутся такие образы, спрашивает Евфимий, ведь “не ради одежди царски царица именуется Святая Богородица, но ради рождения Сына Ея, предвечнаго Царя царей, и ради ныне в Небеснем Царствии пребывания Ея и с Сыном Ея вечнаго царствования”. Что касается изображения Иоанна Предтечи с крыльями, по ангельскому образу, то, говорит Евфимий, наименование *Ангел* многим святым приписывается (“земной Ангел и небесный человек”) и, хотя слово *Ангел* и означает *вестник* и относится к Предтече в особенном смысле, все же изображение его с крыльями противоречит исторической правде, поскольку он при жизни “не бяше крила имущ”.

Если критика Патриарха Иоакима относится, как мы видели, к собственно *немецкой* иконографии, то инок Евфимий осуждает русских мастеров за то, что они, как своими измышлениями, так и использованием этой чуждой иконографии, ущербляют, а порой и искажают смысл пра-

83. “Вопросы и ответы из русской иконописи”, там же; см. также “Материалы...”. Страницы не указываются, так как перепутаны.

вославного образа. Словом, Евфимий не допускает индивидуальных толкований *прозрений*, не обоснованных соборным ведением Церкви и ее вероучением.

“Не из давне же времене начаша иконописцы с латинских и лютеранских образцов писати Всемилостиваго Спаса, в руце яблоко имуща, или сферу, юже святии отцы отрицают”. Ведь хотя вся тварь и во власти Спасителя, но “держава Божия есть не сфера, но слово Его Божественное, животворящее и от вечныя муки избавляющее”, и изображается оно в виде свитка или книги. И еще: “Ныне неции иконописцов начинают писати святыя Апостолы с немецих образцов с мучительными орудии, имиже они мучима быша”. Но не только Апостолы, но даже и “святии мученицы еще до днесь пишутся по древнему преданию, не мучительныя орудия держаще, аще и многообразно мучими быша, но Крест Христов имущи, сим показующе, яко за укрестовавшегося на нем пострадаша, и тем в страдании своем укрепляеми бяху, и ныне тем хвалятся, а не мучительными органы”.

Иначе говоря, важен не самый факт применения того или иного вида казни, а ее осмысление. Православной иконографии, особенно русской, всегда свойственно было углубление смысла, а не сведение к эпизодическому аспекту, свойственное иконографии Запада. Для православного сознания решающим является не то, как умерли святые, а их свидетельство о Христе, Его воплощении и искупительной миссии.

Так же как Патриарх Иоаким, инок Евфимий резко реагирует на отступление от Предания в изображении Богоматери, Которую “пишут иконописцы с латинских же образцов, непокровенну главу имушу, власы растрепаны”. Но “Пресвятая Богородица, отнель же бяша обручена Иосифови [...], не хождаше простовласа, непокровенну главу имущи, аще и Дева присно бе и есть”. То есть такое изо-

бражение Богоматери исторически не соответствует Ее социальному положению [84].

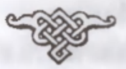
Особенно резко отзывается Евфимий об изображении Софии Премудрости Божией: “Мудрость же ипостасная, и Слово, и Сила — Сын Божий. И аще писати смеют вымышляемым яковым подобием Мудрость, писати уже начнут дерзати иным яковым вымыслом и Слово, и иным паки вымыслом Силу, и что будет сего безместнее” [85].

“О всех сих мудрейшая вопрошати, — говорит Евфимий, — тии да скажут известнше, точию да сказание было бы от Божественных Писаний, а не от человеческих силлогисмов, рекше умышлений, многолгуших, повелевают бо святии, по преданию святых Апостол, бегати силлогисмов, во лжу приводящаго, аще бо (глаголют святии) силлогисмом веру оставим, погибнет вера наша, не Богу бо, но человеком веровати имамы”. Свое изложение инок Евфимий заканчивает пожеланием, чтобы Церковь соборно рассудила эти вопросы: “Сия вся писанныя предложить достоит священным архиереем на достоверное свидетельство истины, и что подобает держатся, да держится, что же аще не подобает, оное да отринется, недоуменное же судом Церкве да исправится”.

---

84. Одним из латинских заимствований, упоминаемых Евфимием, является изображение Богоматери “на луне стоящи”. Речь идет, по-видимому, об образе так называемой “Киевской Софии”. Сюжет этот появился на Западе в XVI в. и получил определенный богословский смысл как символический образ непорочного зачатия. "Хорошо известно, насколько принято было католическое мнение о непорочном зачатии у киевских богословов XVII в. [...]. Члены конгрегации Киево-Могилянской Академии должны были исповедовать, что “Мария не токмо без греха действительного [...], но и без первородного есть” (Флоровский Г. О почитании Софии Премудрости Божией в Византии и на Руси // Труды 5-го Съезда русских академических организаций, София, 1932, ч. 1, с. 498 и 500).

85. Евфимий, очевидно, имеет в виду образ Софии Новгородской. Тот факт, что в течение веков изображение это вызывало очень различные и произвольные толкования его "таинственного смысла", настораживает и показывает, во всяком случае, его крайнюю неясность.



Роль трактатов XVII века по теории искусства получила, как в дореволюционной литературе, так и в послереволюционной, необычайно высокую, а порой и восторженную оценку. В первой эта роль представляется как обновление устаревших принципов и воззрений на иконопись, а также самой иконописи, подражательной древним образцам. Такого взгляда придерживаются, например, Буслаев, Покровский и другие. А Филимонов видит в трактате Владимирова "светлый момент в развитии художественных идей Древней Руси" [86].

Для современных исследователей ценность этих трактатов заключается в том, что они способствовали формированию эстетических взглядов зарождающегося светского искусства в плане общегосударственного и культурного преобразования эпохи, способствовали внедрению нового жизненного подхода к творчеству художника и обмирщению искусства церковного.

При всей разнице предпосылок тех и других общим для них является то, что они подходят к церковному искусству с одной и той же оценкой: старые исследователи, воспитанные на нормах академической живописи с ее пропорциями, анатомией, перспективой и т.д., современные ученые с идеологическими предпосылками рассматривают церковное искусство так же, как рассматривали его авторы трактатов XVII века: они видят в нем искусство определенного периода и его обмирщение рассматривают как закономерное его развитие.

Нужно сказать, что теории трактатов XVII столетия,

86. Филимонов Г. Симон Ушаков и современная ему эпоха в русской иконописи // Сборник Общества древнерусского искусства. М., 1873, с. 81.

особенно Владимирова и Ушакова, действительно строительны в плане искусства светского, то есть искусства той культуры, которая созидалась на Руси в эту эпоху. Однако трактаты эти были, безусловно, разрушительны для искусства церковного. И разрушительны они тем, что, порывая с его принципами, они не выходят из его рамок; они применяют к нему теории, лежащие в основе современного им западного искусства и тем самым подрывают самую его основу. Дело не в отделении искусства от Церкви [87], что было бы нормально, а как раз в том, что оно, обмирщаясь, от нее ***не*** отделяется. Зарождающееся светское искусство приобретает самостоятельное значение; но его принципы внедряются в искусство церковное и искажают его. Происходящий в церковном искусстве сдвиг, конечно, не является его развитием или эволюцией. Эволюция церковного искусства всегда соответствовала и соответствует направлению духовной жизни и общему состоянию Церкви. Пока мировоззрение Церкви творчески переживалось, в ее недрах зарождались новые формы, которые и развивались по собственным внутренним духовным законам. И в XVII веке собственно церковное искусство эволюционирует, но эволюция его в соответствии с церковной жизнью эпохи идет в сторону консерватизма и ремесленности. Это не *последний век древнерусского искусства* — иконы, и не *изживание* церковным искусством самого себя, как это принято считать. Как не может исчезнуть или изжить себя саму Церковь, так же не может ни прекратиться, ни изжить себя и ее искусство. Оно лишь на долгое время перестает играть ведущую роль выразителя веры и жизни Православия.

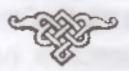
Мировоззрение Церкви не эволюционирует; оно и в наше время осталось тем же, так же как и сама Церковь

87. История русского искусства, т. IV, с. 54.

осталась Церковью. Но в плане общегосударственных и культурных преобразований и под общим флагом Православия сталкиваются две культуры, два мировоззрения. И в сознание людей, в их церковное мировоззрение внедряется мировоззрение этой новой культуры. С ним "утверждается чуждая, искусственная, не органическая традиция, и она как бы перегораживает творческие пути" [88]. Перегораживает она их и в богословской мысли, и в искусстве. В Православие начинает внедряться восприятие образа и его творчества, как независимых от духовного опыта и жизни. Благочестие продолжает быть православным, но мысль и творчество отрываются от Православия. Люди живут по-православному, но мыслят уже не православно; к иконе относятся по-прежнему, но творят ее по-западному. Духовная целостность нарушается: человек XVII века остается глубоко верующим, но в своем творчестве влечется к иному, не христианскому познанию мира, не осмысляет его верой. В искусство внедряется многогранный и пестрый социальный опыт художника, смешанный с его верой [89]. Характерная для XVII века двойственность: защита традиционных форм Православия и их разрушение сочетаются часто не только в одном и том же общественном слове, но и в одних и тех же лицах. И трагедия Симона Ушакова и Иосифа Владимирова заключалась именно в том, что они подрывали как раз то, что с таким пылом и убежденностью защищали.

88. Флоровский Г. Указ.соч., с. 49.

89. Отсюда беспокойство, проскальзывающее, между прочим, в договорных записях этого времени с иконописцами: "...дабы ничего непристойнаго священному храму введено не было" (Брюсова В.Г. Фрески Ярославля. М., 1969, с. 15). Такого рода оговорки постоянно встречаются в римо-католических документах, но их невозможно себе представить в Православной Церкви во времена Дионисия или Рублева.



Духовный спад, охвативший все Православие, если брать церковное искусство в его целом, привел в XVII веке к утрате православного понимания образа, к полному отсутствию осознания его смысла. Это и было главной причиной, с одной стороны, его упадка, с другой стороны — его обмирщения... Внешними мерами пытались поднять его художественный уровень, а разложение его шло по линии духовной. Наиболее показательны в этом плане официальные документы самой церковной власти. Как мы уже видели, богословское обоснование образа совершенно отсутствует в Грамоте трех Патриархов. Не менее характерны в этом смысле исповедания веры XVII века, появившиеся в качестве реакции на кальвинистское исповедание Патриарха Кирилла Лукариса: это Исповедание веры Петра Могилы, переделанное и, за подписью четырех Патриархов и двадцати двух архиереев, именуемое "Православным Исповеданием", "Послание Патриархов Восточныя Кафолическия Церкви о православной вере" (Исповедание Иерусалимского Патриарха Досифея) и Катехизис Петра Могилы. Все эти документы носят определенно латинствуюший характер, и все они, в области церковного искусства, слепо следуют проблематике, навязанной протестантством, лишь оправдываются и опровергают упреки в идолопоклонстве. Все они по духу и содержанию не выходят из рамок постановления о церковном искусстве римокатолического Тридентского Собора (1563 г.), а Катехизис Петра Могилы просто его сокращенно пересказывает. Наиболее характерным для всех этих памятников является отсутствие в них всякого богословия. Святоотеческое богословие об образе для их авторов и подписавших их ар-

хиереев как будто никогда не существовало. Даже ссылаясь на Седьмой Вселенский Собор, они, как и Собор Тридентский, лишь приводят его объяснения, как именно следует почитать иконы. Характерно также, что именно в XVII веке из русского синодика Торжества Православия исчезает все вероучебное содержание образа.

Святоотеческое наследие перестает быть критерием, и это проявляется подчас в довольно нелепой форме. Так, в XVI веке, в "Хронографе" (1512 г.) появляются "пророчества еллинских мудрецов", представляющие собою компилятивное произведение из переводной литературы, составленное неизвестным автором. Здесь в уста античных философов, сивилл и даже языческих богов вкладываются вымышленные пророчества в защиту Боговоплощения и догмата Святой Троицы. *Пророчества* эти входят затем в разные сборники и получают особое распространение в XVII в. [90]. В соответствии с этой литературой в русских храмах появляются на стенах, на вратах и даже на иконах, а позже и под иконами местного ряда в иконостасе, изображения этих "еллинских мудрецов" с "пророчествами", полностью соответствующими "пророчествам" литературных сборников и помещаемыми либо на свитках, либо на фоне, рядом с изображенным "мудрецом". Например: "Ермий (Гермес. — *Л.У.*) убо Тривеликий [...] свое богословие сказует: Бога убо разумети неудобно, сказати же невъзможно, есть бо трисъставен и несказанен, существо и естество неимущее в человецах уподоблениа"; Менандр — "Неисследованно и неизреченно и неразрушено Божество в три Лица, съставляемо и прославляемо, от человек

90. В XVII веке они включаются в некоторые печатные издания полемического характера. Так, например, в "Кирилловой Книге" (1644) наряду с произведениями св. Отцов, обосновывающими православное вероучение, включены статьи против еретиков (ариан, иконоборцев, латинян, армян и проч.), среди которых находятся и "пророчества еллинских мудрецов", очевидно, также предназначенные для борьбы с ересями.

внемлемо и прославляемо. Богу родитися от Девицы Чистыя Мария, в Него же и аз верую"; Омирос (Гомер. — *Л.У.*) — "Светило земным възсияст в языцех Христос, ходити начнет странно и съвокупити хотя земная с небесными"; Афродитиан ("Персянин зломудренный", которого резко обличал в свое время преподобный Максим Грек. — *Л.У.*) — "Христу родитися от Девицы Чистыя Святыя Мариа, в Него же и аз верую" [91] и т.п. Может быть, для людей XVII века, ввиду пробуждения интереса к античности, "пророчества еллинских мудрецов" действительно представляли стремление присоединить "историю естественного Откровения язычников в лице лучших их представителей" [92] к полноте христианского Откровения. Но по существу эти вымышленные доказательства относятся к тому же типу *измышлений* и *бредней* в иконографии, которые наводняли церковное искусство и которыми тоже пытались что-то доказать. Поразительно и показательно для состояния мысли XVII века то, что, несмотря на появление этих *пророчеств* в главных храмах московского Кремля (Благовещенском и Успенском соборах), они не вызывали никакой реакции. Даже в документах, посвященных критике плохописания и иконографических искажений, не видно ничего против подобных вероучебных *доказательств*. Наоборот, в некоторых иконописных подлинниках появляются наставления, как писать *еллинских мудрецов* с их *пророчествами*.

Распространение интереса к античности, к внешней мудрости заражает церковное сознание, искажает его. Это выражается, с одной стороны, в уродливой форме использования лжепророчеств, с другой стороны — в сме-

91. Казакова Н.А. Пророчества еллинских мудрецов и их изображения в русской живописи // Труды Отдела древнерусской литературы, XVII, М., 1961, с. 368.

92. Сперовский Н.А. Старинные русские иконостасы // Христианское чтение, 1893, сентябрь-октябрь, с. 330.

шении естественного разума философов с разумом Отцов Церкви, как мы видели в Грамоте трех Патриархов, в их аргументации об искусстве, а также и в собственно богословской области, как, например, у латинника и сторонника нового искусства Симеона Полоцкого: в своей книге "Венец веры", которую Патриарх Иоаким называл "венком из бодливого терния, на Западе прозябшего" [93], Симеон, наряду с Отцами Церкви, ссылается на целый ряд языческих писателей. Такое обращение к языческой античности вызывает порицания и осуждение. Так, киевский митрополит Исаия, свергнутый Петром Могилой, пишет: "Ин есть разум мира сего, ин же духовен. Духовнаго бо разума от Пресвятаго Духа учишася вси святии и просветишася яко солнце в мире. Днесь же не от Духа Свята, но от Аристотеля, Цицерона, Платона и прочих языческих любомудрцев разума учатся. Сего ради до конца ослепоша лжею и прельстишася от пути праваго в разуме" [94].

В XVII столетии на Руси снижение духовной жизни проявляется порой в крайне уродливых явлениях также в области обряда и благочиния. В богослужении господствует *многогласие* (то есть совершение богослужения одновременно не только в два или три, но даже и в пять или шесть голосов, что превращало его в какофонию), и *хомония* (то есть вставки в слова при пении гласных звуков и целых слогов, *хабув* и *ананаек*, приводивших к полному искажению текста). "Слушая подобную бессмыслицу, не допускавшие критической мысли в религиозных вопросах видели здесь какой-то скрытый от их понимания, таинст-

93. Карташев А.В. Указ.соч., т. II, с. 247. Как и многие в наше время, "Симеон не придавал особого значения разномыслию между Греко-Православной и Католической Церковью" (Панченко А.М. Слово и знание в эстетике Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы. XXV. М., 1970, с. 236).

94. Цит. по: Флоровский Г. Указ.соч., с. 48.

венный смысл" [95]. Совершенно так же видели они таинственный смысл в фантазиях иконописцев на темы богослужебных текстов, псалмов и т.д. Характерно при этом, что всякая попытка восстановления нормы и исправления даже самых очевидных недостатков наталкивалась на противодействие и с легкостью именовалась *ересью.* И тем более удивительно, что наряду с отмеченными уродливыми явлениями иконопись XVII века (конечно, помимо нового направления и искажений) в своей массе не только держится еще на достаточно высоком духовном и художественном уровне, о чем свидетельствуют дошедшие до нас памятники, но и является наиболее здоровым элементом в богослужебной жизни русской Церкви.

Общий упадок духовной жизни в Православии привел к тому, что перед натиском западных исповеданий оно оказалось безоружным. Ни перед Западом в его внутренней борьбе (кризис XVI—XVII веков), ни в своей собственной жизни, перед стоявшими в ней проблемами Православие не смогло раскрыть своего жизненного и творческого значения. В своем противодействии западным исповеданиям православные богословы боролись как бы вслепую, прибегая в противодействии римокатоличеству к протестантским аргументам, в борьбе с протестантством — к римокатоли-

95. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1955, с. 205. В области церковного пения происходит движение, совершенно аналогичное новому направлению в живописи: изукрашенность конца XVI — начала XVII вв. постепенно сменяется театральными напевами, принесенными на Русь иностранными маэстро. Сам Патриарх Никон, разбивавший иконы, писанные "по польским образцам", выписывал польских певчих, певших "согласием органным", а для своего хора — композиции знаменитого в свое время директора капеллы рорантистов в Кракове — Мартина Мильчевского (см.: Флоровский Г. Указ.соч., с. 74).

ческим. Это не значит, что изменилось само Православие. Была парализована богословская мысль, но духовная жизнь продолжалась. Церковь не пошла по пути изменения своего вероучения и не приняла лжедогматов. "Как ни низко падал в Православии по историческим обстоятельствам уровень богословской образованности и как ни проникали в ее среду инославные влияния, Православная Кафолическая Церковь в основе своей хранила веру Вселенских Соборов и Святых Отцов" [96]. Но если Церковь сохранила свою независимость от римокатоличества и протестантства, то православное богословие и православное искусство эту независимость потеряли. При этом в искусстве зависимость выразилась в форме более сильной и более затяжной, а потому и более чреватой последствиями. Такое положение надолго привьет православному искусству своеобразный *комплекс приниженности* по отношению к искусству западному, надолго оторвет его от своего живого творческого наследия.

Новое направление в искусстве изменяет понимание образа, изменяет его содержание, отрывает православный образ от его прямого и непосредственного назначения; оно, естественно, изменяет и самосознание художника.

В традиционном церковном образе содержание и форма обуславливаются содержанием его первообраза, качественно отличным от настоящего греховного состояния человека, его причастием божественной жизни, его святостью. В православном церковном искусстве человек — главная и единственная тема; ни одно искусство не уделяет ему столько внимания, не ставит его на такую высоту, на какую ставит его икона. Все изображаемое на иконе соотносится с человеком — пейзаж, животные, растения... В иерархии бытия он занимает главенствующее положение: он

96. Архиепископ Василий (Кривошеин). Символические тексты в Православной Церкви, с. 17—18.

— центр мироздания, и окружающий его мир передается в том состоянии, какое сообщается ему святостью человека. Теперь же художник нового направления видит свою задачу в том, чтобы изобразить святого так же, как и не святого.

Тело человека, его эмоциональный мир как будто не подлежит освящению. Все, что относится к природе человека, равно как и все, что окружает его, изображается уже непричастным к духовному освящению, преображению. Человек остается главной темой изображения, но уже в его теперещнем, не преображенном состоянии. Этот "образ человека, при его внутренней незначительности, оказывается затерянным среди обилия вещей, животных, растений. Он становится всего лищь частью больщого, шумного мира, но ему не под силу занять в нем господствующее положение" [97]. Он входит в среду прочей видимой твари, теряет свое над ней господство. Иерархия бытия нарушается.

В XVI веке образ воплощения, образ Христов растворяется в аллегориях, иносказаниях и т.д. Теперь же плоды воплощения, образ обожения человека растворяется в *живоподобии*. Там замутняется икономия второго Лица Святой Троицы; здесь замутняется домостроительство Духа Святого. Правильное соотношение образа с первообразом, которое с таким проникновением и глубиной раскрыто в православной иконе, нарушается. Вторая часть формулы "Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом" как бы выпадает из сознания, перестает жизненно восприниматься: из сознания и жизненного восприятия выпадает то, к чему человек призван, — уподобление Богу. Пресекается эсхатологическая направленность православной иконы; она лишается своей динамики. Иначе говоря, образ пере-

97. История русского искусства, т. IV, с. 39.

стает быть образом Богооткровения, перестает быть "откровением и показанием скрытого", то есть своего христианского смысла и назначения. В таком случае нет уже специфически христианского образа как выражения христианской веры и жизни, а есть лишь употребление христианством чуждого ему образа, подобно тому как для расцерковленного сознания нет и христианского разума, просвещенного боговедением, а есть лишь употребление христианством естественного человеческого рассудка. Искусство понемногу перестает быть собственным языком Церкви, а лишь извне служит ей. Так его понимало и до сих пор понимает римокатоличество, и такое же его понимание начинает внедряться и в православное сознание [98]. Наступает период уже сознательного разрыва с принципом, установленным Седьмым Вселенским Собором, согласно которому живописцу принадлежит лишь художественная сторона дела, и переход к принципу, формулированному Каролиновыми Книгами, по которому икона — плод воображения художника, за который он и несет авторскую ответственность. Целостный соборный опыт Церкви распадается на индивидуальные восприятия художников [99]. Другими словами, открывается путь к пониманию авторства в современном его смысле, то есть к тому

98. Именно из этого вытекает утверждение, которое приходится иногда слышать не только от римокатоликов, но даже от православных архиереев, что Соборы не определили особого рода церковного образа.

99. В этом смысле показательно появление подписных икон в XVII в. Здесь мог иметь влияние пример греческих художников, которые в это время стали подписывать свои иконы. Но издатель трактата Владимирова Е.С. Овчинникова правильно ставит эти подписи "в связь с теоретическими высказываниями Владимирова о необходимости личной подписи или печати художника под его произведением" (там же, с. 10) именно квк выражение его личной ответственности за содержание этого произведения. Чисто авторская подпись на иконе — явление крайне редкое, почти исключительное. Пытаться доказать, что в древности иконописцы, в том числе Андрей Рублев, подписывали иконы, как пытается это сделать В.А. Плугин (см. Некоторые проблемы изучения биографии и творчества А Рублева // Древнерусское искусство. М., 1970, с. 81) — значит пытаться доказать фактически недоказуемое.

принципу, к которому позже новое направление приведет церковное искусство, то направление, которое станет выразителем официальной церковной жизни. И искусство это останется чуждым народу до тех пор, пока, как мы увидим дальше, правящие верхи, государственные и церковные, не станут вводить его административными мерами.

XV.

Большой Московский Собор и образ Бога Отца

В опросу изобразимости Божества, и в частности Бога Отца, в Деяниях Собора посвящена глава 43, озаглавленная: "О иконописцех и Саваофе" [1]. "Повелеваем убо над иконописцами, искусну художнику, и доброму человеку (от духовнаго чина) во старостах, сиречь началником и дозорщиком быти. Да не поругаются невежди святым иконам, Христа и Его Богоматере, и угодников Его, худым и нелепым писмом пищуще: и да престанет всякое суемудрие не праведное, иже обыкоша всяк собою писати безсвидетельства: сиречь Господа Саваофа образ в различных видех [...]. Повелеваем убо от ныне Господа Саваофа образ в предь не писати: в нелепых и не приличных видениих зане Саваофа (сиречь Отца) никтоже виде когда воплоти. Токмо якоже Христос

1. Текст приводится по изданию: Деяния Москоаских Соборов 1666 и 1667 гг. М., 1893. Опускается лишь то, что не имеет отношения к разбираемой теме.

виден бысть в плоти, тако и живописуется, сиречь воображается по плоти: а не по Божеству: подобне и Пресвятая Богородица, и прочии святии Божии [...].

Господа Саваофа (сиречь Отца) брадою седа, и Единороднаго Сына во чреве Его, писати на иконах и голубь между ими, зело не лепо и не прилично есть, зане кто виде Отца, по Божеству; Отец бо не имать плоти, и Сын не воплоти родися от Отца прежде веков аще Давид пророк и глаголет: из чрева прежде денницы родих Тя, обаче то рождение не плотьское: но неизреченно и непостижимо бысть. Глаголет бо и Сам Христос во святом Евангелии: никтоже весть Отца, токмо Сын. И Исаия пророк во главе 40 глаголет: кому уподобисте Господа, и коему подобию уподобисте Его. Еда бо образ сотвори древоделя, или златарь слияв злато позлати и, или подобием сотвори Его. Подобне и святый Павел Апостол в деянии глаголет, во главе 17, зачало 40: род убо суще Божий, не должни есмы непщевати, подобну быти Божеству злату, или сребру, или камению и начертанию художну, и смышлению человека. Глаголет бо и Иоанн Дамаскинский: коим же, невидимаго и безтелеснаго и не описаннаго и не образнаго Бога, кто может сотворити подражание; пребезумия убо крайняго и нечестия образовати Божество. Подобне же возбраняет о сем и Святый Григорий Двоеслов; сего ради Саваофа, Иже есть Божество: и тое преждевечное рождение Единороднаго Сына от Отца, умом точию подобает нам разумети, а писати во образех, отнюд не подобает и невозможно. И Святый Дух не есть существом голубь, но существом Бог есть. А Бога никтоже виде, якоже Иоанн Богослов и Евангелист свидетельствует, обаче аще во Иордане при святом Крещении Христове, явися Святый Дух в виде голубине; и того ради на том месте точию подобает и писати Святаго Духа в виде голубином. А на ином месте имущии разум, не изобразуют Святаго Духа в голубином ви-

де. Зане на Фаворстей горе яко облаком явися и иногда, инако. Еще же Саваоф не именуется точию Отец, но Святая Троица. По Дионисию Ареопагиту, Саваоф толкуется от жидовска языка, Господь сил: се Господь сил, Святая Троица есть, Отец и Сын и Святый Дух. Обаче аще и Даниил пророк глаголет: яко видех ветхаго денми седяща на судищи. И то не о Отце разумеется, но о Сыне, еже будет во Второе Его Пришествие судити всякаго языка страшным судом.

Еще же пишут во иконах Святому Благовещению тоже Саваофа, Иже от уст дышет, и то дыхание идет во чрево Пресвятыя Богородицы: и кто то виде, или кое Святое Писание о сем свидетельствует, и откуду сие взяша; явственно есть, яко таков обычай, и ина подобная, от некоторых суемудрых, или паче реши буемудрых и безумных, приятся и обыче. Сего ради повелеваем, от ныне то суемудрое и безместное писание да престанет. Точию в Апокалипсисе Святаго Иоанна по нужде пишется и Отец в седине, ради тамошних видений.

Лепо бо и прилично есть во святых Церквах на деисусе вместо Саваофа, поставити Крест, сиречь Распятие Господа и Спаса нашего Иисуса Христа. Якоже чин держится издревле во всех святых Церквах в восточных странах, и в Киеве и повсюду, опричь Московскаго государства, и то велие таинство содержится во святей Церкви [...]".

Собор заключает главу 43: "Сие глаголем в возобличение иконописцем яко да престанут от ложных и суетных писаний, и не писали бы ничто собою от ныне, безсвидетельства".

Основная тема этой главы, как видим, принципиальный вопрос изобразимости Божества. Напомним, что вопрос этот вставал на Руси в XVI веке на Стоглавом Соборе. Относился он, по-видимому, в связи с изображением

ветхозаветной Троицы, к новозаветным троичным иконам ("Отечество", "Сопрестолие"...), хотя прямо это и не высказывалось. В споре митрополита Макария с Висковатым и на Соборе 1554 года вопрос об изображении Божества сосредоточивался главным образом на образе Бога Отца. И противники, и сторонники изображения Бога Отца были согласны в том, что Божество — по существу Своему — не изобразимо. Но в то время, как противники этого образа видели в нем попытку именно изобразить неизобразимое Божество ("существо") и, следовательно, "мудрование" и самомыщление", сторонники его возражали: Бог Отец изображается не по существу, а по пророческим видениям. Правильность этого обоснования в свое время, по мнению митрополита Макария, доказывалась существующей церковной практикой. Этот аргумент является одним из решающих для сторонников изображения Бога Отца и до нашего времени. Оно "вошло в обычай" [2]. "Икона Бога Отца, — говорит протоиерей Сергий Булгаков, — [...] хотя и не предусматривается прямым постановлением Седьмого Вселенского Собора, однако узаконяется церковной практикой" [3]. Это *узаконение* практикой оказалось настолько прочным, что, вопреки постановлению Большого Московского Собора, в официальных пособиях духовенству [4] существовало до последнего времени. Объясняя символ руки в небе, автор говорит следующее: "Введение этого символа в практику церковного искусства объясняется желанием Церкви предохранить своих чад от заблуждения касательно Бога Отца [5]. Другим обычным

2. Архимандрит Анатолий. О иконописании. М., 1845, с. 82.
3. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. Париж, 1937, с. 137.
4. Например, Лебедев. Наука о богослужении. М., 1901, т. 1, с.119—120.
5. Истолкование руки как символа Бога Отца, которое встречается у некоторых авторов, вообще довольно произвольно. "Десница — это своего рода монограмма Бога Отца на языке художников", — говорит И.Н. Богословский (Бог Отец, первое Лице Святой Троицы, в памятниках древнехристианского искусства. Изд. Общества любителей духовного

35. «Отечество». Русская икона XV в.

36. Новозаветиая Троица. Русская икона XVII в.

символом для изображения Бога Отца был образ старца, или Ветхого денми". Но, как мы видим, Большой Московский Собор не только не признает установившуюся практику, но со свойственной эпохе резкостью осуждает ее как "буемудрие" и "безумие". И все же его постановление не помешало ни дальнейшему распространению изображения Бога Отца, ни, как увидим дальше, защите его в плане теоретическом.

С начала спора об образе Бога Отца и вплоть до нашего времени изображение Его основывается на видениях пророка Исаии: "*Яко человек сый [...] и Царя Господа Саваофа видех очима моима*" (6, 5); и преимущественно пророка Даниила, дающего образ более конкретный в смысле описательном: "*...И Ветхий денми седе, и одежда Его бела аки снег, и власы главы Его аки волна чиста...*" (7, 9 и 13). Эти видения Саваофа и Ветхого денми и понимаются как образы Бога Отца и служат основанием для Его изображения с соответствующими надписаниями. Сами эти видения не являются темой икон, но благодаря им Бог Отец считается изобразимым. "Мы изображаем безначального Отца в виде Старца, — читаем мы в Эрминии, — как его видел Даниил" [6]. И еще: "В видении пророка Даниила

просвещения. М., 1893, с. 16). Такое утверждение опровергается самой иконографией. В Ветхом Завете и в последующем еврейском искусстве (например, в синагогах III века в Бет Альфа и Доура Европос) рука вообще есть символ Божества; она выражает присутствие, обращенность Бога к человеку: "И бысть на мне рука Господня" (Иезек. 1, 3; 8, 1); или "рече Бог" и "бысть слово Господне ко мне" (Иерем. 1, 4; 2, 1) и т.д. То же значение имеет рука и в искусстве христианском. Если в некоторых случаях символ этот и можно усваивать Богу Отцу (в изображениях, раскрывающих Троичное действие), то, например, в иконах святых к руке часто добавляется надпись IC XC, или же, вместо руки, изображается Сам Христос. Следоватвльно, понимать изображение руки как символ исключительно Отчей Ипостаси, безотносительно к иконографической теме, в которой оно фигурирует, нет никаких оснований. Правильное толкование этого символа дает В. Лешке (см.: Loeschke. Neue Studian zur Darstellung des tierkopfigen Christophoros // Beitage zur Kunst des chnstl. Ostens, t. 3, Recklinghausen, 1965).

6. Didron M. Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine. Paris, 1845, p. 451.

древнехристианские художники находили для себя точку опоры для представления Бога Отца под образом старца, или Ветхого денми" [7]. В иконописных школах начала XX века духовными наставниками преподавалось изображение на святых иконах Троицы (имеются в виду изображения "Отечества" и так называемой "новозаветной Троицы". — *Л.У.*) — "Господа Саваофа по указанию Слова Божия и явлениям Его некоторым избранникам ветхозаветным" [8]. Это же предписание встречается также в некоторых иконописных подлинниках, где само изображение Бога Отца появляется уже в XVII веке.

Итак, Бог, не изобразимый по Своему Божеству (существу), изобразим в человеческом образе, но для одних лишь в силу воплощения — Сын Божий, для других также и по видениям ветхозаветных пророков — Бог Отец.

Но если мы обратимся к святоотеческим толкованиям ветхозаветных пророчеств и к богослужебным текстам, то увидим, что понимание этих видений как видений Бога Отца впадает в явное противоречие с пониманием их Церковью. Эти пророческие видения относятся Церковью не к Богу Отцу, а к Сыну Божию. Все они предображают Его воплощение и не имеют иной цели, как его подготовку, в том числе и эсхатологический сон Даниила ("видех во сне нощию"), который предображает Второе Пришествие Спасителя. Наиболее систематическое изложение святоотеческого понимания Богоявлений и видений Ветхого Завета дает преподобный Иоанн Дамаскин: "И Адам увидел Бога и услышал звук от ног Его, ходяща по полудни, скрылся в раю (Быт. 3, 8). И Иаков увидел и боряшееся с Богом (Быт. 28, 24). Ясно же, что Бог явился ему как человек. И Моисей увидел как бы задняя человека (Исх. 32, 23); также и Исаия увидел как бы человека, седяща на

7. Богословский И.Н. Указ.соч., с. 65.
8. Иконописный сборник. СПб., 1907, вып. 1-й, с. 84—85.

престоле (Ис. 6, 1). Увидел и Даниил подобие человека и яко Сына человеча, дошедшего до Ветхого денми (Дан. 7, 13). И никто не увидел естество Бога, но (только) образ и подобие Того, Кто намеревался в будущем явиться. Ибо Сын и невидимое Слово Божие намеревалось поистине стать человеком для того, чтобы соединиться с нашим естеством и быть видимым на земле" [9]. Именно так Церковь и изъясняет смысл видений в богослужебных текстах служб пророкам, Недели Праотец и особенно в службе Сретения. Праздник этот — встреча Ветхого и Нового Завета, в котором наиболее конкретно и ясно раскрывается смысл ветхозаветных пророчеств. В лице Богоприимца Симеона "отпускается" ветхозаветное пророческое служение, и ветхозаветная Церковь встречает предвозвещенного пророками Основоположника Церкви новозаветной, "яко Начальника ветхаго же и новаго" (на стиховне стихира на "слава, и ныне"). Здесь Церковь как бы обобщает пророческие предвозвещения. "Во пророцех виден был еси, якоже мощно бяше, Иисусе, Тебе видели древле..." (2-я стихира на стиховне). "Адама создавый" (утреня, икос), Он же "Ветхий денми Иже закон древле дав Моисею, днесь Младенец видится" (1-я стихира литийная) и т.д. Видение пророком Исаией Господа Саваофа (наименование, которое применяется к изображениям Бога От-

9. Третье Слово в защиту святых икон, гл. XXVI; P.G. 94, I, 1345. В толкованиях явлений и видений Ветхого Завета у древних Отцов (см., например, Dr. Joseph Barbel. CSSR, Christos Angelos. Bonn, 1941) исключение составляет, насколько нам известно, только св. мученик Ипполит Римский (III в.); в "Комментарии к Даниилу" (Париж, 1947), предсказывая Второе Пришествие через 300 лет, он говорит: "И Ветхий денми для Даниила не кто иной, как Бог и Господь всяческих, Сам Отец Христов". В обратном смысле некоторые из Отцов выражаются особенно решительно. Так, например, св. Иларий Пиктавийский пишет: "Единородный Сын, сый в лоне Отчи, благовестил нам о Боге, Которого никто никогда не видел [...]. Пророческое слово говорит это, Евангелие повествует, Апостол указывает, Церковь исповедует: Истинный Бог есть Явившийся. Но никто да не дерзает утверждать, что видел Бога Отца" ("О Троице", 5, 34; P.G. 10, 152—153 A).

15 - 77341

ца) входит в службу Сретения в качестве одной из паремий и толкуется следующими словами: “Яко виде Исаия образно на Престоле превознесена Бога... о окаянный, вопияше, аз: провидех бо воплощаема Бога, Света невечерня и миром владычествующа” (ирмос 5-й песни канона). Видение пророка Иезекииля разъясняется: “Божий явился еси пророк, Иезекииле чудне, воплощение Господне всем провозвестил еси, Сего Агнца и Зиждителя Сына Божия, явльшася вовеки” (служба пророку Иезекиилю, 21 июля, кондак). “Даниил же праведный и во пророцех чудный, ясно Божественное Второе Твое [Христа] Пришествие проявляя, видех, дондеже престоли поставишася, глаголет, и Судия седе, и огненная потече река...” (Неделя святых Праотец, на Господи воззвах стихира 4-я).

Итак, все эти Богоявления и пророческие видения Божества являются откровениями будущего, то есть понимаются Церковью в контексте христологическом, и наименование *Ветхий денми* относится не к Отцу, а именно ко Христу. И нет ни одного богослужебного текста, который относил бы пророческие видения или наименования *Ветхий денми* к Богу Отцу.

Поводом к использованию пророчества Даниила для изображения Бога Отца служит образное содержание этого пророчества — видение двух различных фигур с соответствующими двумя наименованиями: Сын Человеческий и Ветхий денми: “*И се на облацех небесных яко Сын человеч идый бяше, и даже до Ветхаго денми дойде*” (Дан. 8, 13). Неясность создает взаимоотношение этих двух фигур, которые мыслятся как два разных лица. Поскольку Сын Человеческий — Христос, то Сидящий на престоле, до Которого Он доходит, то есть Ветхий денми, мыслится как Бог Отец. Обратимся и здесь к святоотеческим толкованиям и к службе пророку. “Что значит *достиже Ветхого денми*, — спрашивает св. Кирилл Александрийский, — про-

странственно ли? Это было бы невежество, потому что Божество не в пространстве, а все исполняет. Что же значит *достиже Ветхого денми*? Это значит, что Сын достиг славы Отца" [10]. Как мы уже говорили, Ветхий Завет не знает непосредственного Богооткровения и все видения Божества пророками суть видения не природы Божественной и не Ипостасей (Лиц), а славы Божества. Даже конкретный образ видения Исаии ("Царя Господа Саваофа видех очима моима" [6, 5]) толкуется Самим Христом как видение славы: *"Сие рече Исаия, егда виде славу Его"* (Ин. 12, 41). Поэтому Собор разъясняет, что надписание имени "Саваоф", которое обычно сопровождает образ Бога Отца, будь то в отдельных Его изображениях или в троичных иконах, — неправильно: наименование *Саваоф*, "Иже есть Божество", означает не *Отец*, а *Господь сил* и относится ко всей Троице, то есть в видении Исаии к славе Божества, общей трем Лицам — Отцу, Сыну и Святому Духу, явленной Тем, кто намеревался стать Человеком.

Итак, "Сын достиг славы Отца", по слову св. Кирилла, значит, что Сын в воспринятом Им человечестве достиг славы Отца, от которой, по Божеству Своему, не отлучался, и видение Даниила представляет собою провидение двух состояний одного и Того же Христа: униженного в воплощении (Сын Человеческий) и в славе Его Божества, как Судии Второго Пришествия (Ветхий денми). Именно так Православная Церковь и понимает это видение двух лиц: "Мысленно научашеся Даниил, Человеколюбче, Твоим тайнам; на облаце бо яко Сына Тя человеча грядуща, языков всех яко Судию и Царя, зряще ума чистотою" (Служба 17 декабря, память Даниила и Трех Отроков, канон, песнь 5). Поэтому, повторяет Большой Московский Собор, в пророчестве Даниила "не о Отце разумеется, но

10. О Данииле; P.G. 70, 1462.

о Сыне, Иже будет во Второе Его Пришествие судити всякаго языка страшным судом".

Итак, антропоморфический образ Божества как видение славы Его ветхозаветными пророками может быть отнесен только ко Христу, или в контексте воплощения, или в контексте Второго Пришествия. Так понимает Православная Церковь ветхозаветные видения, и таким пониманием устраняется основной и главный аргумент, приводимый сторонниками изображения Бога Отца. Понимание же видения Даниила как двух разных лиц есть не что иное, как применение к пророчеству логических категорий, которые оно превосходит. Это и создает то ложное представление, которое позволяет видеть в Ветхом денми образ Бога Отца [11].

Принципиальный вопрос изобразимости Божества Большой Московский Собор рассматривает не в отвлеченном плане, а в применении к определенным иконографическим темам, главным образом, к иконографии "Отечество". Свое суждение об этом Троичном образе Собор предваряет суждением об изображении Бога Отца: "Отца никтоже виде когда во плоти" и "кто виде Отца по Божеству". Он не развивает этого положения, но, лишь кратко формулируя свое обоснование, категорически запрещает всякое изображение Бога Отца, как не имеющее основания в Откровении — "без свидетельства". Собор

11. Более того, только церковным пониманием ветхозаветных пророчеств разрешается антиномический характер библейских текстов, касающихся боговидений и представляющихся нам противоречивыми: например, с одной стороны, "человек сый и Господа Саваофа видех очима моима" (Ис. 6, 1), с другой стороны, "не бо узрит человек лице Мое и жив будет" (Исх. 33, 20 и Судий 13, 22).

исходит из классической православной предпосылки, противопоставляя не воплотившегося Отца воплотившемуся Сыну. Бог изобразим только в Лице восприявшей плоть второй Ипостаси Святой Троицы. Изображение же не воплотившегося и потому невидимого Отца понимается им как изображение Божества. Исходя из апофатического тезиса непостижимости и, следовательно, неизобразимости Божества, Собор по существу повторяет установку православных апологетов иконоборческого периода. “Почему мы не изображаем Отца Господа нашего Иисуса Христа? — спрашивают Отцы Седьмого Вселенского Собора словами папы св. Григория II. — Потому, что мы не видели Его... А если бы мы увидели и познали Его, так же как Сына Его, то постарались бы описать и живописно изобразить и Его” (то есть Отца. — *Л.У.*). Как видим, Седьмой Вселенский Собор не только “не предусматривает прямо” образ Бога Отца, как считает протоиерей С. Булгаков, но его противопоставление неизобразимости не воплотившегося Отца изобразимости воплотившегося Сына показывает, и это особенно важно, что для Отцов Седьмого Собора изображения Бога Отца с точки зрения вероучебной не может быть [13]. Ведь

13. Здесь нужно отметить два резко противоположных отношения к приведенному тексту Деяний Седьмого Собора двух греческих авторов XVIII века: Макария Патмосского и св. Никодима Святогорца. Первый, критикуя римокатоликов, спрашивает: “И это христиане, когда они изображают не имеющего вида Отца противно Седьмому Вселенскому Собору?” (Слово в день трех святителей // Евангельская труба (Euangelikè salpigx, XVIII в., с. 323). С другой стороны, св. Никодим возражает: "Безначального Отца подобает изображать так, как Он явился пророку Даниилу, то есть как Ветхого денми. Если же папа Григорий в письме к Льву Исавру и говорит, что мы не изображаем Отца Господа нашего Иисуса Христа, то он говорит это, чтобы мы не изображали Его по Его Божественной природе" (так!) (см. Кормчая Книга. Афины, 1957, с. 320). Как видим, св. Никодим придерживается на этот вопрос взгляда, установившегося во времена митрополита Макария, и так же, как он, расходится с пониманием Церковью пророческих видений. Правда, Православная Церковь никогда не ставила знака равенства между святостью и непогрешимостью. Как мудро сказал святой исповедник Марк Ефесский по поводу оригенизма св.

не воплотившееся первое Лицо Святой Троицы является носителем только Божественной природы, “ибо слово Божество обозначает естество”, поясняет преподобный Иоанн Дамаскин (следовательно, изображение Носителя только Божественной природы — Отца есть изображение Божества); “а слово Отец — Ипостась” [14]. И то, и другое невозможно, “зане кто виде Отца (то есть первую Ипостась. — *Л.У.*) по Божеству”. И “если кто-либо, — многократно утверждает Иоанн Дамаскин, — осмелится сделать изображение Божества, невещественного и бестелесного, то мы отвергаем от себя, как ложное” [15]. Отцами Седьмого Собора и апологетами отсутствие образа Бога Отца ставится в прямую зависимость от воплощения, которое является единственной причиной новозаветного образа и возможности изображения Бога. Для православного сознания вообще исключается всякое изображение Бога помимо воплощения. “Смело изображаю Бога невидимого, — говорит тот же Иоанн Дамаскин, — не как невидимого, но как сделавшегося ради нас видимым через участие в плоти и крови. Не невидимое Его Божество изображаю, но посредством образа выражаю плоть Божию, которая была видима” [16]. Сам Христос, хотя Он и образ Отчий, не может быть запечатлен в материи до воплощения; по Своему Божеству Он также неизобразим, как Отец. “Пространственно ограничивать не воплощенное Слово, — говорит преподобный Феодор Студит, — не только бессмысленно и абсурдно... это идолопоклон-

---

Григория Нисского, "возможно, что кто-нибудь и учителем является, а все же не все говорит совершенно правильно. Ибо какая нужда была бы Отцам во Вселенских Соборах, если бы каждый из них не мог ни в чем отступать от истины" (Архимандрит Амвросий. Святой Марк Ефесский и Флорентийская уния. Джорданвилль, Нью-Йорк, 1963, с. 128).

14. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. СПб., 1894, кн. 1-я, гл. XI, с. 148; P.G. 94, I, 1028 A.

15. Второе слово в защиту святых икон, гл. XI; в Третьем слове, гл. IX и во множестве других мест; P. G. 94, I, 1293; там же, кол. 1332.

16. Первое слово в защиту святых икон, гл. IV; P.G. 94, I, 1236.

ство" [17]. Для православных зашитников икон образ есть не только доказательство воплощения, свидетельство историчности Христа; он есть тем самым и свидетельство реальности Таинства Евхаристии. Если это образное свидетельство невозможно, то само Таинство Тела и Крови теряет свою реальность [18]. Божество познается только через завесу тела Христова: и приобщение Божеству и познанию Его может осуществляться только через причастие Телу и Крови Христовой, и эта реальность Таинства Евхаристии исключает всякий образ Бога помимо образа Христова. Очевидно, в связи с этим Большой Московский Собор и предписывает на иконостасе, содержание которого раскрывает домостроительство второй Ипостаси, поставлять "Крест сиречь распятие", а не образ Саваофа. В этой же связи, по-видимому, по особому распоряжению Св. Синода Русской Церкви 1792 г. изображение Бога Отца на антиминсах заменено еврейским надписанием Имени Божия, как свидетельства Божества Христова [19].

Переходя к образу "Отечество", Собор никак его не называет — ни Троицей, хотя именно так оно именовалось, ни "Отечеством". (Это последнее наименование применяется в науке также и к образу так называемой "новозаветной Троицы", или "Сопрестолия". Нужно сказать, что

17. Опровержение иконоборчества; P.G. 99, 457 D. Это, конечно, значит не то, что Христос изобразим лишь с определенного исторического момента и неизобразим, например, в иллюстрациях Ветхого Завета (в сотворении мира и т.д.), а то, что Христос изобразим лишь по воспринятой Им человеческой природе и никак иначе.

18. Ср.: Meyendorff J. Le Chnst dans la théologie byzantine. Pans, 1969, p. 260.

19. Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийской и русской. СПб., 1892, с. 389. Ссылка на "Полное собрание постановлений по ведомству православного исповедания", 2, с.163—164, № 516. Это распоряжение повторяется в "Настольной книге для церковносвященнослужителей' С. Булгакова (Киев, 1913): "На антиминсах [...] строго воспрещается изображать Господа Саваофа в виде ветхолетнего мужа, а святых Евангелистов в образе животных" (прим., с.789).

наименование “Отечество”, поскольку нам известно, никогда не встречается на иконах, и происхождение его неясно). Не применяя к этому изображению ни одного из тех наименований, которые за ним укрепились, Большой Московский Собор употребляет лишь описательные выражения, останавливаясь исключительно на содержании этого образа.

Как образ Троицы, композиция эта не имеет оснований ни в пророческих видениях, ни в Откровении вообще. Она представляет собою не непосредственное откровение Святой Троицы, как явление Аврааму у Дуба Мамврийского, а сочетание трех совершенно разнородных элементов: пророческого видения, изъясняемого произвольно как видение Бога Отца, образа воплотившегося Сына в виде Еммануила, и изображения одного из явлений Духа Святого. Можно полагать, что этот образ представляет собой попытку *онаглядить* новозаветное Откровение Святой Троицы. Ведь все, что мы знаем о Троице, мы знаем через воплощение: “Именно с воплощения Бога Слова Бог Отец познался нами [...] как Отец и воплотившийся нас ради Бог Слово познался как Сын Божий” [20]. Дух же Святый явился в виде голубя в Крещении на Иордане. Но все три образа, которые составляют эту композицию, исходят из откровений Божества в плане икономическом, а применяются они здесь к внутритроичному бытию. Другими словами, все три образа вырываются из своего прямого контекста и искусственно соединяются как образ Святой Троицы с соответствующими наименованиями: Отец, Сын (или І͞С Х͞С) и Дух Святый. При том образ этот представляет собою попытку показать не только троичность Божества, но и внутритроичные отношения, указать на предвеч-

20. Симеон Новый Богослов. Слова богословские и нравственные. Критич.изд. с предисловием и французским переводом А.А. Даррузес. Париж, 1966, т. 1, с. 105.

ное рождение Сына от Отца и исхождение Святого Духа. На первый из этих аспектов, то есть на предвечное рождение, и обращено главное внимание Собора. “Сын не воплоти родися от Отца прежде веков”, и слова пророка Давида “из чрева прежде Денницы родих Тя” означают рождение не плотское, но “неизреченное и непостижимое”. Рождение есть передача природы родителя рожденному; поэтому рождение по Божеству Сына так же неизобразимо, как и Сам Отец. Здесь мы сталкиваемся с новым противоречием учению Церкви. Богослужебные тексты гласят: “Неописанное Слово Отчее (то есть Сын Божий по Божеству. — Л.У.) из Тебе, Богородице, описася воплощаемь...” (Кондак Недели Торжества Православия); или “Седяй в недрех Родителя Неописанный, ныне седит описанный, Пречистая, в недрех Твоих, Твоим обложен зраком”. Христос имеет свойства двух рождений. Как поясняет преподобный Феодор Студит, “происшедший от неописуемого Отца, неописуем... Происшедший же от описуемой Матери, описуем” [21]. В образе же “Отечество”, поскольку Сам Отец изображен по человечеству, то и на рождение от Него Сына указывается по аналогии с рождением человеческим. “Неописанный в недрех Родителя” описуется образом воплощения; рожденный от Богоматери Спас Еммануил (то есть Христос Отрок), подверженный законам человеческого роста во времени (“под леты”), вводится в недра Отчие, и образ воплощенного второго Лица Святой Троицы представляется здесь как образ Его предвечного (по Божеству) рождения. Но “тое предвечное рождение Сына от Отца умом точию подобает нам разумети, а писати в образех не подобает и невозможно”. Следовательно, как икона троичная, характеризующая Божественные Ипостаси соответствующими надписаниями, композиция

21. Творения, СПб., 1907. Опровержение 3-е, с. 177; P.G. 99, 417.

“Отечество” вводит в недра Святой Троицы антропоморфизм, изображает в человеческом виде не только Отца, но и Сына. Наконец, сопоставление старца и отрока представляет временные категории, свойственные тварному миру, которые здесь применяются к внутреннему, нетварному и премирному бытию Пресвятой Троицы, то есть вводят в него элемент временной. Это может дать повод полагать, что было время, когда Бог Отец не имел Сына и, следовательно, не был Отцом, а это “хуже всякого богохульства”, говорит преподобный Иоанн Дамаскин по поводу именно такого рассуждения [22].

И наконец, “Дух Святый несть существом голубь, но существом Бог есть, а Бога никтоже виде нигдеже”. Такое замечание Собора может показаться странной придиркой: ведь никому не может прийти в голову отождествлять голубя с Духом Святым. Но поскольку “Отечество” — образ троичный, который должен представлять три Ипостаси, почему Дух Святой представлен в нем одним из образов Своих явлений? “Евангельские писания, — говорит Седьмой Вселенский Собор, — нигде не учат, что Дух Святый был голубем, но только говорят, что Он некогда явился в виде голубя” [23]. Как указывает Московский Собор, явления Духа различны: в Крещении — в виде голубя, на Фаворе — “яко облако”, в Пятидесятницу — в виде огненных языков. Так эти Его явления и изображаются. Но нельзя вид явления представлять как образ Божественной Ипостаси. Неявленная Ипостась Духа Святого проявляется лишь в Своих действиях; эти действия и принято отождествлять с голубем, что и вошло широко в иконописную практику. Так, “Ерминия”, например, предписывает изображать голубя в самых разнообразных иконографических темах: всюду, где проявляется действие Духа Святого, даже,

22. Точное изложение православной веры. Кн. 1-я, с. 16; P.G. 94, I, 812 A.
23. Манси XII, 181 A; русский текст: там же, с. 405.

например, в рукоположении святого Николая, а в Пятидесятнице одновременно с огненными языками, чем образ явления нелепо двоится. Собор, очевидно, видит в изображении голубя в троичной иконе попытку закрепить именно этот символический образ явления "в виде голубя" в качестве образа третьего Лица Святой Троицы, о чем свидетельствует сопровождающее его надписание "Дух Святый", относящееся к Ипостаси [24].

Для Большого Московского Собора изображение непостижимого и неизобразимого Бога Отца, как мы видели, есть изображение Божества: "Никтоже виде Отца токмо Сын", — говорит Сам Христос во святом Евангелии. Непосредственно за этими словами следует ссылка Собора на пророчество Исаии и на Апостола Павла, применяющего его к тем идолам, которых он увидел в Афинах. Этой ссылкой Собор напоминает, что изображение Божества свойственно язычеству, а не христианству. "Язычество исходит из непосредственного убеждения, — говорит протоиерей Сергий Булгаков, — как бы самоочевидности того, что Божество изобразимо, что оно может иметь образ" [25]. На этом основании он и считает, так сказать, предком христианского образа языческого идола [26]. Но для православного богословия предок иконы — не языческий идол, а отсутствие образа в Ветхом Завете (до воплощения). "Бестелесный и не имеющий формы Бог, — говорит преподобный Иоанн Дамаскин, — некогда не был изображаем никак. Теперь же, когда Бог явился во плоти и с че-

24. Напомним, что уже была попытка создать икону Духа Святого "в птиче образе незнаеме", и "икона" эта была представлена на рассмотрение Собора 1554 г.

25. Икона и иконопочитание, с. 9.

26. "Языческая иконография является, так сказать, естественным Ветхим Заветом для христианской" (там же, с. 10—11). "Язычество оставило христианству уже выявленную идею иконы" (там же, с. 14). Здесь протоиерей С. Булгаков находится в полном согласии с историками искусства и в столь же полном расхождении с церковным пониманием происхождения христианского образа.

ловски поживе (см. Вар. 3, 31; 1 Тим. 3, 16), я изображаю видимую сторону Бога" [27].

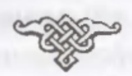
Коренная разница между изображением Бога в язычестве и в христианстве заключается в том, что для христианства Бог изображается не по "смышлению человека", то есть не по представлению о Нем, как о существе, хотя и высшем, но все же человекообразном, не по отвлеченному понятию, а по откровению Его в Сыне Божием. Ветхозаветный запрет, повторяем, остается в полной силе и в Новом Завете. Но Бог, давший этот запрет, Сам становится изобразимым в Лице воплотившегося Сына, Который и являет *"образ Бога невидимого"* (Кол. 1, 15). Это не изобразимость неизобразимого Бога, а изображение Бога воплотившегося.

Критику иконографических сюжетов с изображением Бога Отца Собор завершает категорическим их запрещением: "Сего ради повелеваем, отныне то суемудрое и безместное писание да престанет".

И все же непоследовательность мысли, характерная для эпохи, сказалась и в этом принятом Собором постановлении. К запрещению образа Бога Отца Собор добавляет: "Точию в Апокалипсисе св. Иоанна по нужде пишется и Отец в седине, ради тамошних видений". Собор, очевидно, справедливо понимает изображения Апокалипсиса лишь как иллюстрации, так как культовым образом они не являются. Но поскольку речь идет о самом принципе изобразимости, то здесь Собор допускает явную непоследовательность в своем собственном толковании: с одной стороны, он поясняет видение пророка Даниила как видение Христа — Судии Второго Пришествия, с другой стороны, атрибуты апокалиптического "Сына Человеческого" (се-

27. Первое слово в защиту святых икон. Гл. XVI (P.G. 94, I, 1245); ср. Второе слово, гл. V (там же, кол. 1288), гл. VII того же Слова; Третье слово, гл. IV (там же, кол. 1321), гл. VIII (кол. 1328) и гл. XXIV—XXV (кол. 1344).

дина и белые одежды), то есть Христа — Ветхого денми, о Котором в Апокалипсисе говорится именно как о Судии, он применяет к Богу Отцу. Помимо этого, мысль Собора выражена в настолько общей форме, что он не делает разницы между образами видений, которые в самом Апокалипсисе резко различаются: первым видением "подобия Сына Человека" в седине (1, 13) и вторым видением — Сидящего на престоле (4, 2—3), лишенного антропоморфического образа. Комментатор Апокалипсиса поясняет второе видение следующим образом: "Поелику он (Иоанн Богослов. — *Л.У.*) представляет в сем видении Отца, то не прилагает к Нему никакого телесного признака, как в прежнем видении Сына, но уподобляет Его драгоценным камням", то есть описывает Сидящего на престоле чисто символически [28]. Отсутствие различения между этими двумя видениями вносит в суждение Собора неопределенность, которая выглядит противоречием. Даже если принять толкование второго видения Апокалипсиса как видения Бога Отца, и то нет таких оснований придавать Ему антропоморфический образ старца. Но, конечно, эта несогласованность в мысли Собора нисколько не умаляет значения его постановлений в отношении изображения Божества в культовом образе.



Несмотря на категорическое запрещение Большого Московского Собора, изображения Бога Отца не только продолжали распространяться, но со временем к ним стали применяться, помимо пророческих видений, также и

28. Толкование на Апокалипсис Андрея, архиепископа Кесарийского, VI века. М., 1889, с. 51. Это же позже повторяет и другой комментатор Апокалипсиса — Арефа, архиепископ Каппадокийский (P.G. 106, 568).

обоснования из области богословско-философской. Мы имеем в виду работу И.Н. Богословского “Бог Отец, первое Лице Святой Троицы, в памятниках древнехристианского искусства” (Изд. Общества любителей духовного просвещения, Москва, 1893) и труд протоиерея Сергия Булгакова “Икона и иконопочитание. Догматический очерк” (Париж, 1937). Для Богословского существующая церковная практика является отправной точкой суждений, для протоиерея С. Булгакова эта практика служит подтверждением и опорой его философско-богословской системы.

Богословский не отрицает “учение о непостижимости и духовности существа Его (Бога Отца. — *Л.У.*), исключающей всякое подобие телесное и потому не подлежащей никакому изображению” и цитирует св. Афанасия Александрийского: “Не приписываем Отцу удобостраждущего тела, какое понес на Себе Сын для спасения всего мира” [29]. И все же изображение Бога Отца автор считает вполне нормальным. Нормальным же оно представляется ему потому, что хотя Священное Писание и учение св. Отцов и утверждают истину о непостижимости существа Божия, но то же Писание повествует о видении Бога Отца пророком Даниилом [30], а Отцы — истину о первом Лице Святой Троицы выражают в форме антропоморфических представлений (Отец...). Это и дает, в глазах автора, искусству возможность *онаглядить* эту истину.

Это приведенное им обоснование изобразимости непостижимого Бога Отца Богословский дополняет, по его выражению, “психологическим законом” в представлениях, свойственных его времени. “Человек есть образ и подобие Божие, и потому познание наше о Боге, — говорит он, — естественно, должно принять характер антропоморфичес-

29. Афанасий Великий. Изложение веры // Творения Святых Отцов, т. IX, кн. 1-я, с. 163; P.G. 25, 203. (Богословский, указ.соч., с. 21.)

30. "Несомненно, Ветхий денми, виденный Даниилом, есть Бог Отец", — говорит Богословский (там же, с. 63).

кий, особенно в виду того, что мы знаем Бога только относительно нас самих. Отец, как мы замечаем в мире действительном, при совершенном возрасте сына обыкновенно является в виде старца. Этими чертами мы и облекаем на известной ступени своего умственного развития идею отечества Первого Лица Святой Троицы, тем более что такое представление Бога не чуждо Самому Слову Божию, очевидно в силу указанного нами психологического закона" [31]. По мысли автора, этапам в развитии христианского искусства соответствуют три способа изображения Бога Отца, совпадающих с тремя этапами развития умственного: "Способ изображения *символический* [...] (рука в небе), *аллегорический*, когда от Отчего Образа, или Бога Сына, возносит нашу мысль к Первообразу, Богу Отцу, и наконец, способ изображения *исторический*, или прямой, когда представляют Его в образе старца или Ветхого денми" [32].

Но, прежде всего, выражать истину, как это делают Священное Писание и св. Отцы, в форме антропоморфических представлений, не значит, что эти представления изобразимы. "Даже если Божественное Писание, — говорит преподобный Иоанн Дамаскин, — придает Богу образы как будто телесные [...], сами эти образы бестелесны потому, что видели их не телесными очами, а духовными, пророки и те, кому они открывались (ведь видены они были не всеми)" [33].

Дальше из рассуждений Богословского получается, что, поскольку "в действительном мире" у взрослого сына отец — старец, мы, на известной степени своего умственного развития (sic!), через этого старца получаем представление и о Боге как Отце, и в таком случае Его изображение яв-

31. Там же, с. 83.
32. Там же, с. 65.
33. Третье слово в защиту святых икон. Гл. XXIV; P.G. 94, I, 1344.

ляется "историческим, или прямым". Здесь искажено самое понятие историзма: образ — не свидетельство о факте, явленном в определенный момент времени, а выражение некоторой идеи в образах окружающего мира: поскольку в этом окружающем мире у взрослого сына отец должен быть стариком, то изображение Бога Отца в виде старика будет "образом историческим, или прямым". Краеугольный камень иконного богословия — образ как свидетельство факта, свидетельство вхождения Бога в историю — полностью выпадает из поля зрения Богословского, преломляется в его сознании как образное выражение идеи о Боге. Изображение же Сына Божия как образа Отчего представляет собою в отношении Отца его аллегорию.

Применение Богословским "психологического закона" и "степеней умственного развития" к богопознанию есть типичный результат зараженного римокатоличеством и протестантством школьного богословия. Православие не знает "психологического закона" в познании Бога; оно знает лишь Откровение, доступное вне зависимости от степеней умственного развития. Православное же иконное богословие не знает изображения Бога по аналогиям "действительного мира".

Нужно отметить характерную особенность работы Богословского, свойственную, кстати, не ему одному: он упоминает Макарьевский Собор 1554 г., признавший образ Бога Отца "согласным с древними образцами", но совершенно обходит молчанием Большой Московский Собор и полностью игнорирует литургические тексты, касающиеся понимания Церковью пророческих видений.

Работа Богословского представляет собою полемическое сочинение, направленное, по-видимому, против известного типа протестантствующих интеллигентов, отрицавших вообще священные изображения, и, в частности, образ

Бога Отца, на том основании, что с христианством человечество вступило на высшую степень своего умственного развития по сравнению с чувственным представлением о Боге язычества, и потому ему свойственно лишь отвлеченное о Нем понятие, исключающее всякую образность в религии. Богословский пытается доказать обратное, исходя из тех же принципиальных предпосылок: именно высшая степень умственного развития и позволяет, по его мнению, познание Бога Отца и антропоморфическое Его изображение.

Более серьезное богословско-философское обоснование изобразимости Божества мы находим у протоиерея Сергия Булгакова. Здесь оно включено в общую богословскую систему автора и довольно существенно отличается как от общепринятого понимания защитников образа Бога Отца, так и от учения Православной Церкви. Протоиерей Булгаков обосновывает изображение Бога Отца, исходя не из неверных пониманий пророчеств, не из "психологического закона", не из отвлеченного аллегоризма: образ этот органически входит в систему о. С. Булгакова и является одним из ее опорных пунктов. Оперируя общепринятыми богословскими понятиями и терминами Священного Писания, протоиерей Булгаков дает обоснование изобразимости Божества, в которую образ Бога Отца входит как частный случай, подтверждающий его тезис.

В своем учении об изобразимости Божества (так же как и в учении об иконе вообще) Булгаков, как он говорит, исходит "не из *апофатического тезиса* о невидимости и безобразности Бога, но из *софиологического учения* об Его образности и сообразности мира этому образу. Бог начер-

тал Свой образ в твари, и этот образ Божий, следовательно, изобразим" (курсив С. Булгакова) [34]. Апофатический тезис о неизобразимости Божества Булгаков вообще считает ложной посылкой, лишь "по неосторожности и недоразумению" принятой в период иконоборчества православными иконопочитателями от своих противников [35]. Поэтому и текст евхаристической молитвы Литургии Иоанна Златоуста, относящейся к Богу Отцу: "Ты бо еси Бог неизреченен, недоведомь, невидим, непостижим..." [36]. Булгаков перефразирует следующим образом: "Бог, соотносительный творению, не есть Бог безобразный, невидимый, недоведомый и потому неизобразимый..." [37].

Изобразимость Божества протоиерей С. Булгаков обосновывает следующим образом: человек создан по образу Божию, и эта "мысль, что человек носит образ Божий, содержит в себе, *как свое основание* (курсив наш), и обратную мысль, именно, что человечность свойственна образу Божию". Этот "образ Божий в Боге есть небесное человечество", "София, предвечная, Божественная человечность" [38]. Божество предвечно богочеловечно, и образ Божий начертан в человеке именно потому, что Самому Богу присущ образ человеческий. Из-за сообразности Бога твари этот человеческий образ Творца ведом человеку; поэтому ветхозаветным пророкам Бог открывался и был видим ими в этом образе. Поэтому и "в язычестве молчаливо отвергалась идея неизобразимости Божества, как безобразного и невидимого [...]. Основание для языческой иконографии состоит в том, что образ, свойственный Божеству, может быть ведом человеку и им изображаем, то есть, что он в

34. Икона и иконопочитание, с. 82 (далее "Икона...").
35. "Икона...", с. 83.
36. См. также Литургию св. Василия Великого: "Безначальне, невидиме, непостижиме, неописанне, неизменне [...] Отче Господа нашего Иисуса Христа".
37. "Икона...", с. 82
38. "Икона...", с. 83.

известном смысле человечен" [39].

Такова вкратце основная предпосылка протоиерея С. Булгакова и исходная точка его суждений.

Здесь прежде всего нужно сказать, что "сообразность человека Божеству, если ее понимать как созданность человека по образу Божию, — не то же, что сообразность между Божеством и человечеством" [40]. То, что человек создан по образу Божию, не значит обратного, — что Божеству свойствен образ человеческий. Образ Божий заключается в свойственности этого образа Божия человеческой личности, а не во взаимной обусловленности природы Божества и природы человека в "Софии".

Несогласие с апофатическим тезисом неизобразимости Божества заставляет Булгакова периодически возвращаться к суждениям, порой довольно едким по отношению к Отцам иконоборческого периода, в частности, Седьмого Вселенского Собора, для которых этот тезис был исходным положением и которые, по мнению Булгакова, исходя из него, пошли по ложному пути обоснования иконы и неправильно поняли ее содержание. Ошибка или заблуждение иконопочитателей, считает он, заключалась в неверном понимании соотношения Халкидонского догмата (единая Ипостась при двух природах Христа) с образом. Как видим, отправной точкой рассуждений протоиерея С. Булгакова об изобразимости Божества является образ Христов. "По человеческой природе, вернее, по телесному естеству, Христос имеет, говорили иконопочитатели, видимый образ, изобразим, а по Божеской Он не имеет его и неизобразим" [41]. Это положение православных иконопочитателей является, по мнению Булгакова, результатом неверного понимания Халкидонского догмата. Для

39. "Икона...", с. 9.
40. Лосский В. Спор о Софии. Париж. 1935, с. 38.
41. "Икона...", с. 94.

Булгакова Божество описуемо, и именно в Своем предвечном, Божественном человечестве. "Христос, как человек, имеет человеческий образ. В него Он включил Свою земную, человеческую жизнь" [42]. Он имеет "образ единый и тождественный двояко: по Божеству Своему невидимо для тварных очей, по человечеству видимо" [43]. Икона Христова возможна "именно по Его видимому человеческому образу, который, однако, тождественен с Его же образом невидимым, Божественным" [44].

Из этого следует, что образ Христов есть образ Бога не потому, что это образ Божественной Ипостаси, "совокупившей расстоящаяся естества" (ирмос 9-й песни канона, глас 4-й), Божество и человечество, а потому, что Он — явление в тварном человечестве человечества нетварного, Божественного: "*Бог изобразим* для человека в этой человечности Своей" (курсив С. Булгакова) [45]. Через тварное "телесное естество", воспринятое от Матери, осуществляется, "конкретизируется" предвечное богочеловечество, и акцент у протоиерея С. Булгакова ставится на изобразимости не Личности, а этого предвечного, Божественного человечества. Православные же апологеты видели изображение Бога не в некоем изначальном, предвечном "Богочеловечестве", а в образе Личности Христа, носительнице Божественной и человеческой природы. "Итак, — говорит преподобный Феодор Студит, — Христос описуем Ипо-

42. "Икона...", с. 120. Само Боговоплощение есть, по учению Булгакова, осуществление предвечного человечества Логоса (Агнец Божий. Париж, 1933, с. 211). И возможность, и даже необходимость вочвловечения Бога заложены в самой природе вещей. "Бог и сотворил мир для Боговоплощения, а не мир вынудил у Бога Боговоплощение через грехопадение человека" (там же, с. 193). В перспективе Булгакова Боговоплощение есть цель существования мира, а не средство его спасения. Оно представляется ему как завершительный акт творения: "Предвечное человечество соединяется с земным человечеством, София Божественная — с Софией тварной" (там же, с. 151).

43. "Икона...", с. 94

44. Там же, с. 95.

45. Там же, с. 106.

стасию (хотя он и неописуем по Божеству), а не по природам, из которых Он состоит. Действительно, как можно было бы передать природу, не видимую в Личности?" [46]. А по слову преподобного Иоанна Дамаскина, именно "Личность имеет общее (родовое) вместе с отличительными особенностями, а также самостоятельное бытие; сущность же не имеет самостоятельного бытия, но усматривается в личностях" [47]. Личность и описуется в своих характерных, индивидуальных признаках по воспринятому от Матери "телесному естеству". Это понятие личности, которое у Булгакова здесь выпадает, является ключевым и для Халкидонского догмата, и для иконного богословия. И именно понятие личности в святоотеческом богословии и позволило преодолеть основную дилемму иконоборческого спора и прочно обосновать почитание икон [48].

Исходя из основного положения об изобразимости Божества, казалось бы, что непосредственный, адекватный человеческий образ могут иметь все три Лица Святой Троицы. Однако оказывается, что не воплотившиеся Ипостаси (Отец и Дух Святой) непосредственного образа иметь не могут. Но раз Божественное человечество конкретизировано в Сыне (одном из Троицы) и в Нем изобразимо, то благодаря этому изобразимо и человечество, присущее Самой Троице. "Если иногда, — говорит Булгаков, — Бог изображается в виде старца, то здесь мы имеем человекообразный образ *единого*, личного, триипостасного Бога (елогим), и видеть здесь икону именно Отца нет оснований [...]. Эта человекообразность изображения Творца Бога (притом вне прямого отношения к Боговоплощению) сама по себе явно свидетельствует о том, что образ Божий начертан в человеке при его сотворении, или же, обратно,

46. Опровержение 3-е; P.G. 99, 405.

47. Точное изложение православной веры. Гл. V, с. 248.

48. Ср.: Мейендорф И. Христос в византийском богословии, с. 258 (по-французски).

— повторяет Булгаков, — что Богу присущ образ человеческий. Человечность образа Творца есть свидетельство о предвечном Человечестве, или о Софии, Премудрости Божией, вечной иконе Божией в Самом Боге" [49].

Итак, следуя о. Сергию Булгакову, в отдельном изображении старца нужно видеть образ не Бога Отца (как его обычно понимают), а триипостасного Бога, то есть Святой Троицы. Такое Ее изображение в едином образе, по учению Булгакова, возможно потому, что "Святая Троица есть триипостасная Личность" [50]. Отсюда следует, что, поскольку Отец трансцендентен, Он не имеет самостоятельного образа; но Троица, как "триипостасная Личность", образ иметь может. И этот образ есть образ Софии, предвечного, Божественного человечества. Таким образом, общая трем Лицам природа Троицы наделяется личным, ипостасным началом, которое имеет свой образ: старца — образ человекообразного Триипостасного Бога (Отец, Сын, Дух Святой плюс старец Елогим). Что же представляет собою этот образ? Четвертую Ипостась в Троице? Хотя Булгаков и отвергает обвинение в понимании Софии как четвертой Ипостаси, но в применении его построения к изображению, получается именно так, а это и является, по существу, искажением христианского учения о Святой Троице. В учении о Божественной природе как личном начале, "Софии", и выступает основное догматическое заблуждение Булгакова — смешение природы и личности.

И все же, исходя из софиологии Булгакова, Бог Отец,

49. "Икона...", с. 138. Умножение значений Софии в свое время ставил в упрек Булгакову Н. Бердяев: она "оказывается всем — и Пресвятой Троицей, и каждой из Ипостасей Святой Троицы, и космосом, и человечеством, и Божией Матерью" (Софиология. Путь, Париж, 1929, XVI, с. 99), она — и Божество Бога, или Божество в Боге, она же и вечная икона Божия в Боге.

50. "Икона...", с. 45. "Бог есть триипостасная Ипостась" (так!) (Агнец Божий, с. 215). "Единица в Троице есть не только Божество (Усия или София), но и триипостасный субъект, триединое Я" (Утешитель. Париж, 1936, с. 42, прим.).

оказывается, изобразим, но лишь в соотношении с Сыном, на иконе Святой Троицы: “Отец изображается здесь в виде старца. Что означает, — спрашивает Булгаков, — это изображение Отца в виде человека, хотя Он не вочеловечился?” [51]. Здесь изображение Бога делается не, так сказать, по аттракции, для свидетельства о сходстве между Отцом и Сыном. Такое объяснение (возможно, имея в виду Богословского) Булгаков считает неудовлетворительным и не оправдывающим вочеловечение Отца на иконе. “В таком случае, — говорит он, — следовало бы просто избегать иконы Святой Троицы. Но [...] это человеческое изображение Отца [...] свидетельствует о том, что [...] человечество есть прямой образ Божий, как об этом свидетельствует и видение пророка Даниила (7, 9), до Боговоплощения, как и видение пророка Иезекииля (гл. 1)” [52]. “Однако это человечество, присущее Святой Троице, конкретно открывается только в Сыне, Который имеет уже индивидуальный человеческий образ Иисуса, Сына Давидова, Сына Авраамля. Такого личного образа (то есть индивидуального, человеческого. — *Л.У.*) Отец не имеет, кроме как через Сына. И лишь в отношении к этому образу изображается первое Лицо Святой Троицы, как Отец Сына. Строго говоря, изображается не человеческая личность Отца, которой нет, но Человечество, как образ Святой Троицы, индивидуально воспринятый Сыном. В этом смысле, действительно, можно сказать, что икона Отца есть изображение Сына в Отце, Которого Он явил людям” [53].

Что же получается из этого сложного построения? Не имея личного образа, первая Ипостась в изображении

51. “Икона...”, с. 138.

52. Там же. Мы имеем, говорит Булгаков, “сокровенное явление Отца, притом в образе богочеловеческом, то есть сообразном сыновнему, именно в видении пророка Даниила, в явлении Ветхого денми, к Которому приводится Сын Человеческий, и в явлении трех Ангелов” (Агнец Божий, с. 190—191).

53. “Икона...”, с. 138—139.

Троицы изобразима только через Сына — “как Отец Сына”. Но, поскольку человеческой личности у Отца нет (но ведь ее нет и у Сына), образ старца на иконе Святой Троицы представляет не Отца, а человечество Святой Троицы, то есть ту же Софию. Причем этот человеческий образ Троицы — София — по отношению к Сыну оказывается Отцом (все же первой Ипостасью?) и в то же время “изображением Сына в Отце, Которого Он явил людям” (по-видимому, как образ Отчий?). Но, согласно православному вероучению, Христос, как Образ Отчий, неописуем, потому что Он есть образ единоприродный Отцу по Божеству [54]. Само “понятие Сын — Образ Отчий предполагает, конечно, личную связь; однако, то, что образ этот являет, — не есть Ипостась Отца, а Его природа, которая едина у Него и у Сына [...]. Сын, как образ (икона), свидетельствует о Божестве Отца” [55]. Из построения же Булгакова можно заключить, что поскольку человечество, присущее Святой Троице, открывается только в Сыне, то конкретно изображение “Сына в Отце” открывает человечество Отца в образе старца.

Таким образом, обоснование софиологией образа Бога Отца как “внутренне оправданного разрешения безысходного положения” [56] безысходности не упраздняет: не получается Троичного образа, так как, чтобы быть Троичным, он должен быть ипостасным, то есть изображать Личности Отца, Сына и Духа Святого, или же быть символическим, как ветхозаветная Троица, а не комбинацией из олицетворения природы (старца), Личности Сына и эмблемы или аллегории Духа Святого в виде голубя. Такое изображение Святого Духа протоиерей Булгаков считает нормальным в

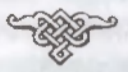
54. Феодор Студит. Опровержение 3-е; P.G. 99, 408.
55. Лосский В. Богословие образа (по-французски) // Вестник РЗЕПЭ, Париж, № 30/31, с. 130.
56. "Икона...", с. 139.

образе Святой Троицы [57].

Итак, антропоморфическое изображение Божества, помимо воплощения, служит доказательством учения протоиерея С. Булгакова о Софии как предвечном человечестве в Боге, и можно подумать, что существующее в практике изображение в Лице *Саваофа* Троичного Бога ждало своего обоснования в учении Булгакова. Но, чтобы принять положение Булгакова об изобразимости Божества, нужно принять его учение о Софии в целом во всей его серьезности. Учение же это, как мы видели, не согласно с вероучением Церкви. Софиология о. Сергия Булгакова “может или заменить учение Церкви, или уступить ему, но слиться с ним не может”, — по выражению митрополита Сергия [58]. Поэтому оно и подверглось осуждению Священного Синода Русской Церкви, как созданное не только философской мыслью, но и творческим воображением автора.

57. Исходя из своего учения, Булгаков хочет видеть образ Духа Святого в "ликах святых богоносных мужей" и "в исключительном смысле" в иконе Богоматери. В исключительном смысле потому, что в своем учении о Софии, как предвечном человечестве в Боге, он различает в нем два духовных начала ло аналогии с двумя началами в человечестве тварном: Сын — мужское и Дух — женское. Поэтому Булгаков спрашивает: не является ли икона Богоматери, как Духоносицы по преимуществу, "сокровенной иконой третьей Ипостаси в человеческом образе?" ("Икона...", с. 140). И дальше отвечает: "Икона Божией Матери, особливо без Младенца, есть человеческий образ Духа Святого". Правда, дальше Булгаков оговаривается, что это надо понимать в том смысле, что для Него (то есть для Ипостаси Духа Святого) "яаляется совершенно прозрачным Ее человеческий лик. Она не есть его воплощение, но высшее явление в человеческом лике" (там же, с. 141). И все-теки ясности такая оговорка не вносит. Одно дело — понимать "высшее явление" Духа Святого как ДЕЙСТВИЯ Его в человеке, как обожение Им человека, и совсем другое дело — видеть в ипостасном образе Богоматери икону, хотя бы и "сокровенную", третьей Ипостаси Святой Троицы, "человеческий образ Духа Святого". И здесь у Булгакова стушевывается понятие ипостаси так, что ипостасный образ Богоматери становится в то же время, хотя и "сокровенно", но все же иконой третьей Ипостаси. И наконец, непонятно, почему изображение Богоматери без Младенца оказывается иконой Духа Святого в большей степени, чем если Она с Младенцем.

58. Будущего Патриарха. Указ 7 сентября 1935 г., с. 1.



Большой Московский Собор сознавал, что церковная практика, даже подтвержденная Собором, не всегда выражает истину. Как говорит святой Киприан Карфагенский, “незаметно вошедший у некоторых обычай не должен служить препятствием к победе и утверждению истины, ибо обычай без истины есть только старое заблуждение” [59]. В противоположность обоснованию практикой, Большой Московский Собор подошел к вопросу изобразимости Бога Отца именно с точки зрения истины православного вероучения. И, как мы видели из сопоставления соборного определения со святоотеческими и богослужебными текстами, нельзя назвать его произвольным или недостаточно вероучебно обоснованным.

Антропоморфического образа “Господа Саваофа (сиречь Отца)” не может быть. Старец Саваоф представляет собою олицетворение Божества, которое и отождествляется с Отцом и за Него принимается. Но образа Божества не может быть помимо личности. Личность же не воплотившегося Отца не может иметь человеческого образа, “Отец бо не имать плоти”. Верная евангельскому слову *“Бога никто не видел никогда”* (Ин. 1, 18), Церковь не требовала *“покажи нам Отца”* (14, 8), чтобы познать Его нашим земным познанием. Слава Божия в том, что Он есть “Бог неизреченен, невидим, непостижим” (евхаристическая молитва Литургии св. Иоанна Златоуста) [...]. Для верующего — это святыня, к которой приблизиться можно только *“иззув сапоги”* (Исх. 3, 5), очистив себя не только от

59. Письмо к Помпею против письма Стефана о крещении еретиков. (Творения священномученика Киприана, епископа Карфагенского. Киев, 1879, ч. 1-я, с. 308).

греха, но и от всяких чувственных, вещественных образов ("неприступный мрак в видении") [60]. "Бог не имеет очертаний, Он прост, — говорит св. Василий Великий. Не фантазируй насчет Его строения [...], не замыкай Бога в свои телесные представления; не ограничивай Его мерой своего ума" [61].

Также неизобразимо и предвечное рождение Сына от Отца во Святой Троице по образу рождения человеческого, от Матери [62]. Положение православной догматики "единое начало Божества в Троице — Отец рождает Сына и изводит Духа Святого — скорее, едва уловимый намек на новые тайны внутри Божества, чем попытка их раскрыть" [63] и, тем более, передать в образе.

Отправной точкой православного учения о неизобразимости Божества служит именно тезис апофатического бо-

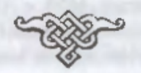
60. Тот же указ 7-го сентября 1935 г., с. 2.

61. Беседа первая о сотворении человека по образу. Гл. 5. Изд. с французским переводом. Париж, 1970, с. 176—179.

62. Напрасно В.Н. Лазарев оспаривает влияние на композицию "Отечество" образа Богоматери Никопеи на том основании, что идейное содержание "Отечества" в корне иное (Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев // Культура Древней Руси. М., 1966, с. 107—108). Оно как раз не иное, поскольку показывает одно и то же соотношение, в одном случае с Матерью, в другом случае с Отцом.

63. Митрополит Сергий. Тот же указ, с. 3. Нам кажется, что нельзя понимать как положительный отзыв митрополита Филарета Московского об изображении "Отечество" по сообщению И. Снегирева (Воспоминания о посещении Святыни Московской государем-наследником. СПб., 1838; Памятники московских древностей. М., 1841, с. 11) при объяснении иконостаса кремлевского Успенского собора наследнику престола: "Ряд Праотцев и Патриархов, по обеим сторонам Господа Саваофа, Который из лона Своего рождает предвечное Слово". Традиционно православные высказывания митрополита Филарета по поводу икон Нерукотворного Спаса (Слово на освящении храма Нерукотворного Образа, 17 ноября 1855 // Слова. М., т. 5, с. 340—341) и Успения (Слово на Успение, 1846 г.) не дают основания полагать, что он, будучи замечательным богословом, не видел противоречия образа "Отечество" литургическим текстам. Нам кажется, здесь следует учитывать, что митрополит объяснял содержание иконостаса в целом, не входя в догматический разбор отдельных изображений. Существовавшая в то время практика уже настолько вошла в сознание, что затмила подлинное понимание образа, и богословское объяснение "Отечества" было бы излишне и могло бы только повести к смущению.

гословия о совершенной непостижимости Его. Тезис этот и является основной характеристикой всего святоотеческого Предания Православной Церкви. В познании и изображении Бога Православие не знает ни "психологического закона", ни "степеней умственного развития", ни "сообразности между Божеством и человечеством"; иконное же богословие не знает никакого образа Бога помимо Откровения, образа — свидетельства о факте. И здесь нельзя не согласиться с доктором Шульцем, что "видимое изображение того, что ***по существу*** невидимо, является для этого иконного богословия не только претенциозностью или безумием, но и ересью и святотатством: потому что это означает своевольное дополнение Откровения и домостроительства Божия, а в данном случае еще, кроме того, и ересь, утверждающую, будто Отец или Дух Святой воплотились" [64].



В вопросе об изобразимости Божества Большой Московский Собор ограничивается всего несколькими иконографическими сюжетами и не уделяет никакого внимания другим иконографическим искажениям, которые в это время существовали в большом количестве. Правда, принципиальная установка Собора выходит далеко за пределы перечисленных им тем: его решением принципиального вопроса неизобразимости Божества подпадает под запрещение целый ряд тем, о которых спор шел еще в XVI веке, и вообще вся тематика, не основанная на евангельском реализме ("без свидетельства"), и в первую очередь родственные "Отечеству" по содержанию другие новозаветные

64. Schulz H.J. Die Höllenfahrt als Anastasis // Zeitschrift für katholische Theologie, Band 81 (1959), Heft I, S. 12.

троичные композиции: "Сопрестолие, или новозаветная Троица" [65]. и "Престол благодати" [66]. Хотя смысл и происхождение этих изображений иные, они представляют такое же искажение православного вероучения, как и "Отечество". Кстати, в Церкви Греческой образ новозаветной Троицы был запрещен без какого-либо богословского обоснования, лишь как латинский, Священным Си-

65. Отправным моментом для этой иконографической темы послужила иллюстрация Пс. 109, 1: "Рече Господь Господеви моему: седи одесную Мене дондеже положу враги Твоя подножие ног Твоих". Древнейшая известная иллюстрация находится в так называемой Утрехтской Псалтири X века. Здесь, как и в более поздних примерах, изображен дважды Христос в соответствии с толкованием этих слов псалма Блаженным Иеронимом (Brevianum in Psalmo, P.L. 26, 1163), как выражения двух состояний Христа: прославленного, небесного и униженного, земного. Как сам псалом, так и его толкование использовались на Западе для утверждения вероучения Церкви против арианства, и у ног двух изображенных помещались побежденные враги: Иуда и Арий. Но при переложении в образ толкование Блаженного Иеронима повело к олицетворению двух природ Христа. После же отпадения Римской Церкви, уже в самом начале XII в., одна из фигур стала представлять Бога Отца, и в композицию вводится голубь. Таким образом, эта иллюстрация превращается в изображение Троицы. Начиная с XII в. образ этот широко распространяется на Западе в Библиях, Часословах, Антифонариях и прочих богослужебных книгах, а в XIV в. встречается уже и как самостоятельный моленный образ (см. исследование: Braunfels W. Die Heilige Dreifaltigkeit. Düsseldorf, 1954). С Запада эта иконография Троицы переходит в православное искусство. На русской почве один из наиболее ранних примеров ее находится на четырехчастной иконе московского Благовещенского собора. Появившееся в России в середине XVI в. изображение это "в конце концов перестало казаться латынским мудрованием и даже стало одним из важных компонентов Страшного Суда" (Ретковская Л.С. О появлении и развитии композиции "Отечество" в русском искусстве // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963, с. 257).

66. Изображение Троицы в виде Бога Отца-старца с распятым Христом в лоне Его и голубем — римокатолического происхождения и восходит в своем сложившемся виде к концу XI — началу XII в. Обычное наименование этого образа на Западе — "Святая Троица". Однако тот факт, что он иногда сопровождается начальными словами латинской евхаристической молитвы, и именуется также "Престол благодати", показывает, что значение его главным образом евхаристическое, как убедительно разъясняет В. Браунфельс (там же). Задача этого образа в том, чтобы показать, что евхаристичвская жертва, так же как и Голгофская, приносится Отцу и приемлется Им, в чем и состоит примирение между Богом и человеком. Изображение это "возводит постепенно от престола, через Крест и жертву, к Святому Духу и Отцу (Браунфельс, там же, с. XLII). Эта типично римокатолическая тема, связанная с теорией сатисфакции и ее вы-

нодом Константинопольской Церкви при Патриархе Софронии II, в 1776 году: "Соборно постановлено, что эта якобы икона Святой Троицы является новшеством, чуждым и не принятым Апостольской Кафолической Православной Церковью. Она проникла в Православную Церковь от латинян" [67].

В отношении этих новозаветных троичных икон встает немаловажный вопрос: церковная практика допускает их существование, православный же "чин благословения и освящения иконы Пресвятыя и Живоначальныя Троицы", принятый в Русской Церкви, то есть акт церковный, этих икон не знает ни в своем перечислении православных троичных икон, ни в богословском содержании освятительной молитвы. Чин освящения относится к следующим иконам: "Якоже Писание нам ветхое повествует о явлении Твоем во образе триех Ангелов оному преславному патриарху Аврааму бывшем: в новей же благодати Отец во гласе, Сын плотию во Иордане, Дух же Святый в виде голубине явися. И паки Сын, Иже плотию вознесеся на небо и одесную Бога седит, Утешителя Духа на Апостолы в видении огненных язык посла: и на Фаворе Отец во гласе, Дух Святый во облаце, Сын же в пресветлом свете учеником трием показася". Итак, чин освящения знает четыре троичных иконы: одну ветхозаветную и три новозаветных (Крещение, Преображение и Пятидесятницу) — иконы

ражающая, имеет варианты, не менее типично римокатолические. Так, мертвый Христос изображается иногда без креста, поддерживаемый Богом Отцом подобно тому, как в композиции "Пиета" Он поддерживается Матерью. Здесь должна передаваться скорбь Отца, аналогичная скорби Матери (там же, с. XLI). На Руси первый известный нам пример этого изображения находится на той же четырехчастной иконе Благовещенского собора, где Распятый в лоне Отца покрыт херувимскими крыльями (см.: Роль Московских Соборов XVI века в церковном искусстве). Несмотря на свой явно неправославный смысл тема Распятого Христа в лоне Отца имела в России настолько большой успех, что повторялась еще в XIX веке, как, например, во Владимирском соборе в Киеве.

67. Sethas. Bibliotheca graeca medit. aevi, vol. III, Venetii, 1872, p. 317.

Богоявлений, новозаветных откровений Святой Троицы. Причем только при освящении иконы ветхозаветной Троицы поется стихира (8-го гласа) "Приидите, людие, Триипостасному Божеству поклонимся". При освящении же других троичных икон поются тропарь и кондак соответствующего праздника. Хотя события эти и были проявлениями Святой Троицы в мире, но образа Троицы они не представляли. Помимо перечисленных, чин освящения не знает других троичных икон не потому ли, что в Новом Завете образа Бога "в Троице Святей славимаго, Егоже ни ум постигнути может, ни слово сказати возмогает, Егоже никтоже от человек нигдеже виде" (чин освящения троичных икон), видимого образа Божественной Троицы быть не может в каком бы то ни было иконографическом варианте, по какому бы то ни было отвлеченному представлению [68]. Из трех Лиц Божества изобразимо в человеческом виде лишь второе Лицо — Сын Божий, ставший Сыном Человеческим. Бога мир знает лишь в Сыне Духом Святым. Вершиной откровения Троицы в Новом Завете является Пятидесятница — откровение Троицы не в образе, а в самом человеке, через его обожение. Обожение же и есть "Духа действо... Имже Троица познавается" [69]. Другими словами, троичный догмат не является отвлеченным учением, абстрактной формулой или истиной, познаваемой интеллектуальным процессом, подобно истинам, которыми оперирует наука. Познание Святой Троицы совершается не путем внешнего научения, а путем внутреннего живого опыта христианской жизни; это — жизненный опыт богопознания, боговедения, свидетельства которого мы

68. Образ Троицы может быть лишь символическим, как, например, образ ветхозаветной Троицы — откровение троичности Бога в безличных Ангелах или как в раннехристианском искусстве в виде престола, книги и голубя. В первохристианском же искусстве существовало изображение Троицы в виде треугольника.

69. Песнь 7-я первого канона Троицына Дня. См. также коленопреклоненные молитвы на вечерне того же дня.

находим в житиях святых и писаниях св. Отцов. И не случайно то, что именно в орбите преподобного Сергия Радонежского, который был "Троицы вселение" (тропарь преподобному), именно образ ветхозаветной Троицы получил новое откровение, новое видение и новое богословское осмысление в иконе преподобного Андрея Рублева. Икона ветхозаветной Троицы связывает начало Церкви Ветхого Завета, обетование, данное Аврааму, и момент становления Церкви новозаветной. Начало Божественного Откровения соединяется с его осуществлением в день Пятидесятницы — высшим Откровением троичного Божества. Именно в этом образе *Духа действо* приоткрыло иноку Андрею смысл ветхозаветного откровения, новое прозрение троичного бытия.

Образ оказался такой силы воздействия, что "из всех философских доказательств бытия Божия, — говорит священник П. Флоренский, — наиболее убедительно звучит именно такое умозаключение: есть Троица Рублева — следовательно, есть Бог" [70].

70. Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. М., 1972, № 9. Вопреки мнению некоторых исследователей и богословов, для которых главное Лицо в Троице Рублева должно быть посредине и, очевидно по аналогии с новозаветной Троицей, одесную Отца должен быть Сын, нужно повторить, что Троица Рублева соответствует строго последовательному умопредставлению о Святой Троице в порядке Символа Веры (слева направо): Отец, Сын, Дух Святой. То, что представляется бесспорным для практиков, очевидно, не учитывается теоретиками. Ни цветовая символика, ни иконографическая не допускают здесь никаких сомнений. Краткий разбор этой иконы дан нами в: Der Sinn der Ikonen (Берн, 1952). Здесь же повторяем, что одежда среднего Ангела носит цвета воплощенного Слова; к Нему же относится четкий клав на гиматии — символ посланничества. Клав, хотя и малозаметный, в тон одежды, имеет и правый Ангел — символ третьей Ипостаси. Что касается иконографической символики, то икона эта иллюстрирует основной экклезиологический тезис: Церковь есть откровение Отца в Сыне и Духе Святом. Здание, палата Авраамова, — образ Церкви над Ангелом первой Ипостаси; Мамврийский дуб — древо жизни, оно же — древо крестное, над Ангелом второй Ипостаси, как указание на икономию Сына Божия; наконец, гора, символ духовного восхождения, над Ангелом третьей Ипостаси. К этому надо добавить, что смысл этой иконы сосредоточен вокруг евхаристической чаши, Божественной Трапезы. В изображениях же Трапезы (Тайной Вечери,

Появление изображений “Отечества” как в Византии и на Балканах, так и в России часто связывается в науке с распространением антитринитарных ересей (богомильства, стригольничесва, жидовствующих). Борьба с ними вызывает, по мнению некоторых ученых, “на помощь обличительной противоеретической литературе” поиски новых сюжетов в доказательство троичного догмата [71]. Считается, что икона ветхозаветной Троицы была недостаточно убедительной для выражения единосущия и равенства Ипостасей, слишком умозрительна. И вот, как бы в дополнение к ней и для более наглядного выражения троичного догмата в качестве противодействия ереси, появляется иконографическая тема “Отечество”. Довольно редкая в Византии и на Балканах, эта тема получает особое распространение в России. Появившись здесь в конце XIV—XV века (во всяком случае, к этому времени приписывается первая известная икона новгородского происхождения), редкая поначалу композиция эта особенно распространяется в XVI—XVII веках. Появление ее послужило отправным пунктом к широкому распространению изображений Бога Отца как в храмовых росписях, так и в иконах — троичных и в сочетании с другими темами.

Время распространения антитринитарных ересей и по-

брака в Кане Галилейской...) с первых веков христианства главное лицо, как правило, всегда помещалось не посредине, а направо, то есть по отношению к зрителю с левой стороны. Исключения редки: некоторые сербские фрески XIII—XIV вв., Тайная Вечеря Симона Ушакова и более поздние изображения (см.: Wessel K. Abendmahl und Apostelkommunion, Recklinghausen, 1964). Тайная же Вечеря в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры, приписываемая если не самому Андрею Рублеву, то во всяком случае его кругу, не составляет исключения: главное Лицо, Христос, здесь, как обычно, слева. Бесполезно ссылаться, как это делают некоторые исследователи, и на единственное, пожалуй, исключение из общего правила — на так называемую Зырянскую Троицу, где над средним Ангелом имеется надпись "Отец". Даже если эта икона приписывается, как предполагают, окружению св. Стефана Пермского, это исключение все же не упраздняет самого правила.

71. Ретковская Л.С. О появлении и развитии композиции "Отечество"... С. 239.

явления этой композиции действительно совпадает, и как будто внешне иконографическое содержание образа противопоставляется положениям еретиков. Действительно, все эти еретики отрицали Божество Христа и, следовательно, догмат троичности Бога. Композиция же "Отечество", указывая на предвечное рождение Сына от Отца, и должна была свидетельствовать о троичности Бога и служить веским доказательством Божества Христова. Таким образом, утвердившийся в науке взгляд кажется достаточно обоснованным и убедительным.

Но в письменных источниках нет никакого намека на употребление Церковью этой иконографической темы для борьбы с ересями. Во всяком случае, до сих пор не обнаружено, несмотря на обилие письменных памятников, посвященных этой борьбе; и это не только в официальных церковных документах, но и у самых ярых борцов против ересей. Ни у одного из них этот сюжет в качестве аргумента даже не упоминается. Сам митрополит Макарий в споре с Висковатым и на Соборе 1553–1554 годов, который как раз и был созван "на еретиков" (Башкина и Косого, выступавших против Божества Христова и троичного догмата), защищая образ Бога Отца, нигде не говорит о композиции "Отечество" как о способе борьбы с ересями. Между тем такой аргумент, несомненно, далеко не был бы излишним для усиления его позиции. Да ведь и спор с еретиками по существу шел не столько об иконографии Троицы, сколько о самом догмате Троичности Бога. Если бы этим изображением Церковь хотела противодействовать еретикам и, в опровержение их учения, доказать им Троичность Божества, то ведь для них никакой вариант иконографии, в том числе и "Отечество", не мог быть убедительным, и это тем более, что икона вообще, как таковая, не могла служить для них аргументом, поскольку они принципиально не признавали икон.

В полемических документах против еретиков и в изложениях их позиции по поводу Святой Троицы речь всегда идет лишь об иконе Троицы ветхозаветной. Этой последней теме посвящено все третье Слово Послания иконописцу [72], а также Послание преподобного Иосифа Волоцкого архимандриту Вассиану о Троице [73]. Более того, в официальном документе, летописном своде XVI века, в миниатюре, иллюстрирующей победу над ересями с соответствующим текстом, помещено не "Отечество", а именно изокефальная ветхозаветная Троица [74]. И наконец, высщий орган Русской Церкви, ее Поместный Собор, категорически запрещает это изображение потому, что не могут быть делом Церкви искажения, внесенные в ее вероучение. К тому же после окончательной ликвидации ересей эта тема продолжает развиваться и особенно распространяется.

Исследователей привлекает схема композиции "Отечество" — изображение трех в одном: "Все три Лица так сближены, что составляют единую группу, будучи включены в силуэт Отца" [75]. Поскольку жидовствующие отрицали изображение ветхозаветной Троицы на том основании, что Авраам видел не Троицу, а Бога с двумя Ангелами, то, по мысли исследователя, иконография "Отечество" наиболее полно и точно передает именно троичный догмат. "В этом типе единство и равенство трех Лиц Троицы получило максимально ясное выражение, не допускавшее никаких кривотолков" [76]. Но о каком единстве здесь идет речь? Ведь разнородные по природе фигуры не могут ни

72. Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 360—373.
73. Там же, с. 306—309.
74. Воспроизведена Л.С.Ретковской (см. там же, с. 241).
75. Dr. A.Heimann. L'iconographie de la Tnntité // l'Art chretien, Pans, octobre 1934, p. 39.
76. Ретковская Л.С. Указ.соч., с. 243.

представлять, ни выражать ни равенство Лиц, ни единство Их природы. Если же понимать этот образ как чисто символическую передачу единства, то при чем здесь Лица Святой Троицы? Ведь олицетворение или символ не есть лицо. А единство Троицы в православном понимании есть единство природы; в этой же композиции как раз этого единства нет между старцем с отроком и голубем; тем более, по той же причине, нет и равенства.

Для объяснения этого образа Л.С. Ретковская приводит слова преподобного Иосифа Волоцкого о нераздельном единстве Святой Троицы: "Сего ради единаго Бога исповедати, а не три: ни бо отлученни суть друг от друга... но вкупе Отец и Сын и Святый Дух, друг в друзе (подчеркивает Ретковская) неслитне и нераздельне вмещаются." Если бы нам не были известны изображения "Отечества", созданные задолго до высказываний Иосифа Волоцкого, — говорит автор, — мы могли бы думать, что художественный образ этой композиции в любом его варианте возник как буквальная иллюстрация приведенной цитаты" [77].

Однако в своем Послании архимандриту Вассиану и во втором Слове Послания иконописцу преподобный Иосиф Волоцкий пользуется классическими святоотеческими понятиями о непостижимости и неизобразимости Божества. Во всяком случае, он был достаточно богословски грамотен, чтобы не считать, что Лица Святой Троицы могут быть изображены по Божеству, будь то антропоморфически (как Отец и Сын) или зооморфически (как Дух Святой). И слова его "друг в друзе" следует относить к премирному внутритроичному бытию, а никак не к художественной форме.

Что же касается *кривотолков*, то кроме них эта тема

77. Там же, с. 246. Кстати, выражение Лаврентиевской летописи "Отец старей Сына" следует понимать не в том смысле, какой слово "старше" имеет в русском языке, — как возрастное различие, а в том же смысле, что и евангельские слова: "Отец болий Мене есть" (Ин. 14, 28).

ничего не вызывала, как о том свидетельствуют разногласия в ее истолковании, начиная с самих иконописцев, и периодические споры, которые начались в XV веке, продолжались в XVI и XVII веках, не прекратились и до сих пор [78].

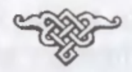
78. Собор рассматривает образ "Отечества", представляющий Отца, Сына в виде отрока в лоне Его и голубя между Ними. Между тем, как показывает дошедший до нас материал, этот иконографический сюжет далеко не ограничивался разбираемым Собором вариантом. Если мы посмотрим, как развивалась иконография "Отечества" с начала ее появления, то увидим, что на протяжении столетий происходят колебания этой иконографии. И, что особенно характерно, колебания эти отражают поиски не наиболее верного выражения определенного иконографического содержания (как это бывает в других темах), а поиски самого содержания этого образа, самого его существа, — того, КТО именно изображается в качестве главного лица. И здесь мы видим, что иконографически и по надписаниям это главное лицо представляется по-разному: 1) На одних изображениях это Ветхий денми, представленный по образу Христа (такова миниатюра, иллюстрирующая Иоанна Лествичника, XI века [Ватик. гр. 394, фол. 7]; греческая иллюстрация Евангелия XII века в Вене [гр. 52, л. 1]). 2) В других изображениях главное лицо — Спаситель в Своем обычном виде зрелого мужа: например, на шитых пеленах Софии Палеолог 1499 г. (с надписанием IC XC) и Соломонии Сабуровой 1525 г. (с надписанием "Господь Саваоф"). 3) В некоторых случаях с надписанием IC XC изображается старец в седине (фреска в Кастории XII—XIV вв., причем здесь же другая надпись — Отец, Сын, Дух). Одновременно с этими изображениями Троицы существуют также изображения Двоицы с теми же иконографическими признаками и надписанием (например, миниатюры Кодекса афонского монастыря Дионисиу 740, XI в., сербской псалтири XIV века в Мюнхене, болгарской Томичевой псалтири XIV века в Москве и др.). Во всех этих изображениях, как бинарных, так и тринитарных, в лоне Христа Ветхого денми или просто Христа — отрок Еммануил (в некоторых оба с крестчатыми нимбами). В некоторых случаях на коленях Ветхого денми изображен не отрок, а взрослый Христос уменьшенных размеров (Венское Евангелие XII в., гр. 52, фрески в Кастории и Гроттаферрата). Во всех этих изображениях Христа Ветхого денми или просто Христа Ипостась Спасителя двоится как иконографически, так и по надписаниям. Что же значит это изображение? Герстингер, например, считает, что поскольку изображение Бога Отца противоречит православному вероучению, то изображения Христа как пресущественного Логоса (Ветхого денми) могут быть связаны с еретическими гностическими кругами. Причем если в Ветхом денми нужно видеть пресущественного Логоса, т.е. Христа как Бога, то, значит, в отроке Еммануиле следует видеть Христа в Его воплощении. В таком случае получается изображение двух Его природ отдельно друг от друга, что представляет собою несторианство. Поскольку же Сын Божий изобразим только в Своем воплощении, то, продолжает Герстингер, как предвечный Логос Он может изображаться только символически — в виде Ветхого денми. Но Ветхий денми, и в ви-

Отсутствие бесспорных документальных данных, а также противоречие этого образа православному вероучению не позволяют видеть в нем и в его распространении орудие Церкви в борьбе с ересями. Одновременность сама по себе ничего не доказывает. Во всяком случае, в отношении причин появления этого образа в науке единомыслия нет. Здесь следует отметить работу С.А. Пападопулоса об изображении "Отечества" [79]. Правда, автор не ставит себе целью вскрыть причину возникновения этого образа, но

дении Даниила, и в Апокалипсисе, как мы видели, — Христос Второго Пришествия, то есть Носитель двух Своих природ — Божеской и человеческой, так же как и отрок Еммануил. Несмотря на присутствие голубя, ни в том, ни в другом случае образа Троицы не получается из-за отсутствия Отчей Ипостаси. (См.: Gerstinger H. Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Synthroni-und- Paternitas Typus // Festschrift W. Sas-Zaloziecky Sum 60, Geb, Graz 1956.) И наконец, 4) Ветхий денми переосмысляется как образ Отчий и надписывается "Отец", "Господь Саваоф" или "Отец Небесный" (надписание "Отечество", повторяем, мы нигде не встречали). Те же колебания в отношении главного изображенного лица происходят и в западной иконографии "Отечества" до XIV века. Приведенные примеры разных эпох достаточно убедительно показывают, что в течение долгого времени ясного сознания этого образа не было, и как сама иконография, так и разнобой в надписаниях не позволяют видеть единодушия и единообразия в его понимании. Колебания в образе "Отечество" происходят и в отношении того места, где помещается символ Духа Святого — голубь. На Руси они не прекращались еще и в XVII веке (в западной иконографии колебания эти сильнее, чем в восточной). В восточной иконографии "Отечества" голубь или между старцем и отроком, или в лоне отрока. Большой Московский Собор касается лишь первого варианта, который И.Н. Богословскому представляется идеальным: "Более подходящий способ олицетворения понятия исхождения Святого Духа едва ли может быть найден" (указ.соч., с. 3). Во всяком случае, место голубя отражает вероучебное понимание исхождения Духа Святого. Так, А. Хейманн считает, что место его между Отцом и Сыном "лучше всего соответствует католическому догмату, утверждающему, что Дух Святой исходит от Отца и Сына" (указ.соч., с. 47). Если же он помещен в лоне Сына, то это "соответствует православной вере, где Дух Святой исходит только от Сына" (так!) (там же, с. 40). Наоборот, Л.С. Ретковская видит в помещении голубя между отроком и старцем борьбу с пропагандой католического понимания исхождения Духа Святого — с Филиокве. Автор считает возможным, что место голубя в лоне отрока понималось как выражение Филиокве. Так же толкует это место голубя и А.Н. Грабар (см. Cahiers archéologiques, t. XX, Notes de lectures, p. 237).

79. Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin // Cahiers archéololgiques, t. XVIII; 1968, p. 121—136).

его выводы представляют, на наш взгляд, более правильную постановку вопроса. С.А. Пападопулос предполагает влияние на возникновение в христианстве этой композиции существовавшего у древних народов ритуала усыновления, задержавшегося в Византии до XIII века и включавшего в себя, в качестве важного компонента, сажание усыновляемого на колени усыновлявшего. Конечно, это не исключает использования этой иконографии против ересей, но, поскольку этот образ, по словам автора, находится в явном противоречии с православным богословием, он делает следующий вывод: эта иконографическая тема должна была выражать для византийцев либо тесное естественное родство (если еще было живо древнее языческое осмысление этого жеста), либо усыновление, что в применении к Троице выражало еретическое понимание отношений Отца и Сына, либо своего рода духовное сродство. Не вдаваясь в обсуждение этих выводов, нужно все же сказать, что на основании документации, приводимой автором, можно полагать, что образ "Отечество" представляет собой один из задержавшихся пережитков древних верований. По заключению Пападопулоса, именно в России, где это изображение получило особенно широкое распространение и дожило до сего времени, сохранилось и древнейшее, изначальное его наименование: "Отечество".



Обычно композиции, искажающие вероучение, появляются прежде всего в иллюстрациях. Здесь художник может по неведению ошибаться, стараясь как можно ближе и точнее иллюстрировать текст, сделать его более понятным и доступным. Но он может быть и сознательным проводником ущербленного понимания православного Предания. В

Церкви во все времена, наряду с подлинным откровенным богословием, существовали и разные градации его усвоения — смешения богословия с философией, когда, оперируя богословскими понятиями и терминами, вводят искажения, могущие иногда доходить и до прямого противоречия вероучению Церкви. Это приводит к тому, что грань между постижимостью и непостижимостью, между изобразимым и неизобразимым перестает ощущаться и исчезает из сознания.

Нужно сказать, что изобразимость Божества — исконный соблазн христианства; он никогда не был изжит, и вопрос о границах изобразимости никогда совсем не исчезал и всегда ощущался на периферии церковного сознания. В некоторые же эпохи обстоятельства способствуют тому, что соблазн этот питается, вернее, стимулируется ересями и задержавшимися пережитками иных верований и представлений о Божестве. Именно здесь и следует искать, как нам кажется, истоки изображений, подобных "Отечеству".

В раннехристианской апокрифической литературе часто встречаются антропоморфические представления о Божестве. С раннего же периода христианства, правда редко (до нас дошли единичные примеры), но все же появляются антропоморфические изображения Божества. Самое раннее изображение Троицы в виде трех мужей находится на латранском саркофаге конца IV века, то есть как раз того периода, когда шел процесс массового воцерковления язычников [80]. Порой возникает и ложное представление о боговидении: соблазн видения Бога помимо воплощения. На том основании, что воплощение сделало не только Бога видимым, но и людей боговидцами, происходит смеше-

80. Кстати, можно пи приписать Церкви борьбу с арианством (как это иногда делается) этими изображениями на саркофагах, которые ведь предназначались для погребения, а не для всенародного обозрения?

ние этого видения с пророческими видениями Бога [81].

Появление изображения "Отечество" — время, когда в Византии именно происходили бурные споры о боговидении. В Православии боговидение не связывается с антропоморфическими видениями, вообще отношение ко всякого рода видениям было всегда настороженным. В еретических же богомильских кругах антропоморфические видения Святой Троицы принимались за подлинное боговидение. Монах Евфимий Зигавин в своей "Догматической Паноплии" сообщает: богомилы "говорят, что часто не только во сне, но и наяву видят Отца в виде старца с длинной бородой, Сына в виде бородатого мужа и Духа Святого — в виде безбородого юноши" [82]. Богомильские воззрения, в частности антропоморфические представления о Святой Троице, широко распространяются в византийской Церкви и обществе. Хотя и нельзя утверждать прямого воздействия богомильских учений на иконографическую тему "Отечество", все же нельзя не согласиться с мнением Л. Онаша, что возникновение византийских антропоморфических изображений Святой Троицы именно в это время не может быть случайным [83].

81. А.Н. Грабар приводит такой пример в миниатюре IX в. (то есть сразу после иконоборчества) в Парижской Национальной библиотеке (гр. 923), которая изображает некоего анонимного боговидца, созерцающего Бога Отца, Который посылает в мир Спасителя (приурочена к цитате св. Василия Великого о видении Бога в сочинении "О вере", гл. 1-я и начало 2-й; P.G. 31, 465). (Grabar A. L'iconoclasme byzantin. Pans, 1957, labl. 163.)

82. Euthymii Zigabeni Panoplia dogmatica, XXVII, параграф 23. P.G. 130, 1320. Вожди же предшественников богомилов, павликиан, принимали на себя роль Лиц Святой Троицы, называя себя Отцом, Сыном и Утешителем, как говорит св. Фотий в повествовании о новом пояалении манихеев. То же и в 11-й формуле отречения от ереси при принятии в общение Церкви паапикиан. См.: Travaux et mйmoires. 4e extrait, Pans, 1970 // Centre de recherches d'Histoire et civilisation byzantines, p. 133—134. Богомильство к тому же в большой мере питалось раннехристианской апокрифической литературой.

83. Onasch K. Ketzergeschichtliche Zusammenhähge bei der Entstehug des anthropomorphen Dreieinigkeits-Bildes der byzantinisch-slavischen Orthodoxie // Byzantinoslavica XXXI, 2, Praha, 1970 (A), S. 321. Герстингер же видит здесь определенное западное влияние. Ведь на Западе изоб-

На Русь богомильские представления проникали при посредстве болгарских богомилов и их литературы еще в XI веке. Здесь они как будто впоследствии нашли отражение в ересях стригольников и жидовствующих. Во всяком случае, можно "с большой долей вероятности предположить, что в основе религиозных и философских воззрений русских стригольников лежало то же дуалистическое миропредставление, что и у болгарских богомилов" [84]. Зависимость изображения "Отечество" от богомильства на Руси, как и в Византии, конечно, определенно утверждать пока невозможно. Но на Западе, где богомильство нашло продолжение в ереси альбигойцев и катаров, антропоморфические представления о Божестве получили более определенное отражение в искусстве [85]. Следует отметить, что первые изображения "Отечества" на Руси появились, как и ереси, именно на периферии, в местах наиболее тесного контакта с Западом, а именно в Новгородской области (отмеченная нами выше икона Третьяковской галереи, запрестольный образ в Зверином монастыре 1467 г. и "Оте-

---

ражение первого и третьего Лица Святой Троицы не встречало противодействий. Уже задолго до появления "Отечества" такое изображение существовало на Западе. Это миниатюра англосаксонского монаха X века. Стилистически между ней и византийскими изображениями большая разница, но иконографически столь же большая близость (см. указ.соч., с. 81).

84. Сидорова Т.А. Волотовская фреска "Премудрость созда себе дом" и ее отношение к новгородской ереси стригольников в XIV в. // Труды Отдела древнерусской литературы. XXVI. Л., 1971, с. 228.

85. Браунфельс приводит западное антропоморфное изображение Святой Троицы конца X века в виде трех мужей, стоящих рядом и совершенно соответствующих богомильским видениям: Отец — старик, Сын — бородатый муж и Дух Святой — юноша (см. указ.соч., с. IX) К. Онаш, в свою очередь, полагает, что и возникновение "чудовищного трикефала", распространившегося на Западе в XI веке, связано с богомильскими воззрениями на человекообразность Бога (см. указ.соч., с. 233). Такое изображение было в России запрещено Святейшим Синодом: "Приходские священники должны заботиться, чтобы в домах прихожан не было икон, писанных неправильно, как, например, с изображением Святой Троицы в виде одного человека с тремя головами" (Булгаков С. Настольная книга для церковносвященнослужителей. Киев, 1913, с. 745—746, прим.).

чество" в куполе Тихвинского монастыря начала XVI века), а позже в Москве.

Как мы уже говорили [86], ереси стригольников и жидовствующих не имели прямого отражения в искусстве; его и не могло быть потому, что сами ереси эти были иконоборческими. Но нездоровое, возбужденное религиозное воображение еретиков не могло не заражать и церковное сознание, и церковное искусство. Возникает внутреннее сродство между заумной и туманной мистикой еретиков и утерей подлинного церковного критерия у неустойчивых, а может быть, и у некоторых ревнителей Православия. На этой почве и появляются изображения, о которых шла "речь великая" еще в XV веке и которые одни "не приемлют покланятися, и овии чудятся, аки зело мудро образец составлен". Эти "зело мудро составленные образцы" и были плодом того же нездорового, возбужденного религиозного воображения, отступлением от евангельского реализма и в мысли, и в искусстве, нарушением грани между тем, что изобразимо, и тем, что неизобразимо. При этом не нужно забывать, что ереси процветали и среди духовенства, и среди светской верхушки (великокняжеского двора). Конечно, не в интересах еретиков и их покровителей было блюсти чистоту Православия. В результате распространяются и изображения ветхозаветной Троицы, как утверждающие подлинно церковное вероучение (и прав Буслаев, объясняя противодействие Православия ереси жидовствующих именно этим образом) [87]; распространяются и одновременно с этим искажения этого вероучения в таких изображениях, как Бог Отец, разные варианты "Отечества" и других. Особенно же распространение образа Бога Отца и связанных с ним троичных икон, как правильно отмечает Л. Ретковская, вызвано "общими сдвига-

86. См. гл. "Исихазм и расцвет русского искусства".
87. Буслаев Ф.И. Сочинения. СПб., 1910, т. 2-й, с. 331.

ми мировоззрения широких общественных кругов" [88]. Но сдвиги эти, как мы говорили, заключаются в том, что в церковное мировоззрение и церковное искусство внедрялось мировоззрение новой, слагавшейся на Руси культуры. В богословии, под влиянием католичества и протестантства, внедрялась западная схоластика; богословский критерий в осмыслении образа отпал. Это повело к утрате самого смысла образа, к отступлению от вероучебных основ Пято-Шестого и Седьмого Вселенских Соборов, в результате чего онтологическое единство слова и образа распалось и сам принцип изобразимости раздвоился. Характерно, что одни и те же иконописцы писали на свитках языческих богов и античных философов изречения апофатического характера и вместе с тем изображали Бога Отца, причем и то, и другое в кремлевских соборах, то есть в самом центре Русской Православной Церкви. (Так, в Успенском соборе в одном куполе изображен Христос, в другом — Бог Отец.) Если отдельные голоса и раздавались в защиту подлинного православного смысла образа, то они были гласом вопиющего в пустыне, как, например, писания ученого инока Евфимия, который видел в образе "Отечества" "дерзость неразмысленную и пишущих и повелевающих". Общая атмосфера была такова, что ничто уже не препятствовало распространению *заумных* изображений; удовлетворяет уже соответствие не смыслу слова, а вообще слову или комбинации слов, произвольно вырванных из контекста. Такие изображения не только стихийно распространяются, но принимаются и вводятся в качестве нормы, и результат этого не изжит до сих пор. Этому способствует отчасти и то, что у церковных писателей и в богословских работах, за редкими исключениями, обнаруживается слепая вера в непогрешимость образа, без учета

88. Онаш К. Указ.соч., с. 236.

соответствия или несоответствия его православному вероучению. И возвращение в наше время богословия к святоотеческому Преданию часто странным образом сочетается с полным нечувствием к богословскому содержанию иконы.

Как мы уже отмечали, Большой Московский Собор никак не реагирует на появление коренных изменений в церковном искусстве, несмотря на злободневность этого вопроса. Но его заслуга и актуальность в том, что он вскрывает именно то, что лежит и в основе самого православного искусства — образ воплощения, и в основе его искажения — изображение неизобразимого; потому что ведь именно утеря правильного критерия того, ***что*** изображается, постепенно привела и к утере критерия того, ***как*** изображается, к распаду художественного языка православной иконы.

В период отступления от православного Предания и в образе, и в его понимании, так же как и в самом мышлении, постановление Большого Московского Собора, его категорическое запрещение изображения неизобразимого Божества, является подлинно православным отзвуком святоотеческого иконного богословия.

[illegible]

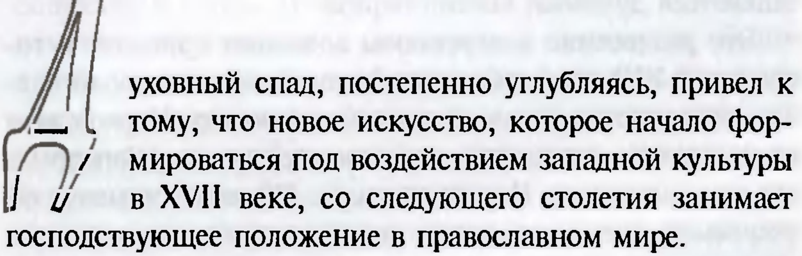
[illegible]

[illegible]

[illegible]

XVI.

Пути искусства живописного направления в синодальный период Русской Церкви



уховный спад, постепенно углубляясь, привел к тому, что новое искусство, которое начало формироваться под воздействием западной культуры в XVII веке, со следующего столетия занимает господствующее положение в православном мире.

В России реакция на напор западных исповеданий и ломку в церковном искусстве, столь бурная, хотя и не осмысленная и не организованная в XVII веке, прекращается на грани нового столетия. Реформа Петра I в плане государственном захватывает и Церковь; с учреждением Синода она включается в систему государственного управления. Новое искусство становится в течение синодального периода выразителем официальной церковности под опекой государства.

Напомним вкратце те основные этапы в жизни Церкви

и ее искусства, которые в этот период нашли свое завершение.

Уже спор иосифлян с нестяжателями ставит внутри самой Церкви вопрос о ее роли и месте в жизни мира. Спор о монастырских владениях, об отношении к еретикам и т.д. по существу есть столкновение двух воззрений на идеал христианской жизни: с одной стороны — продолжение духовного и созерцательного движения исихазма, но с уклоном у последователей св. Нила Сорского в сторону полного отречения от мира; с другой стороны, у последователей св. Иосифа Волоцкого — упор на социальное служение Церкви. Победа иосифлян не только повела к снижению и сужению духовной жизни, но и затруднила проведение четкой грани между жизнью Церкви и жизнью государства. Происходит некое раздвоение церковного сознания, замутняется целостное восприятие Церкви. Образуется первая трещина и в церковном искусстве: начинает снижаться духовная высота образа.

Это раздвоение в церковном сознании приводит к тому, что в XVI веке побеждает бытовой и социальный идеал; нарождается новое соотношение между Церковью и государством, ощущается известное созвучие с Западом в смысле смешения Церкви и мира. Появляется мечта об устроении здесь, на земле, христианского государства с помощью светской власти, то есть к устроению рядом с Церковью какого-то другого идеального христианского общества. В сознании появляется неясность самой сущности и назначения Церкви, ее Бого-человеческой природы и жизни, как Тела Христова. На этих путях постепенного угасания понятия Церкви и изменения соотношений между ней и государством начинает нарушаться и изначальная целеустремленность церковного искусства: оно начинает принимать на себя функции, несвойственные его существу. Будучи выразителем учения и жизни Церк-

ви, оно постепенно начинает служить также и общественно-социальным интересам и идеалам христианского государства. Православное осмысление образа начинает исчезать. Само понятие творчества переключается с внутреннего, духовного плана на план внешний, что выражается в нравоучительности, повествовательности, в пристрастии к украшательству. Появляется система внешних правил и контроля морального поведения иконописцев. Живая творческая традиция сменяется консерватизмом.

В XVII веке "в Москву все очевиднее проникает атмосфера западного абсолютизма. Так, столкновение Патриарха Никона с царем в известном смысле повторяет западный спор о соотношении царства и священства. В сознание внедряется теория двух мечей, подсказанная в свое время доминиканцем Вениамином. Начинается переключение с церковной культуры на секуляризированное мировоззрение культуры западной, которое находит созвучие в части общества и клира. Вместе с новой культурой, проводником которой становится государство, начинается обмирщение жизни и церковного искусства. А поскольку идеалы новой культуры идут с Запада, то и в искусство начинает внедряться то, что эти идеалы выражают. Несмотря на бурное противодействие сторонников традиционного искусства, уже определяется в теории и отчасти также осуществляется на практике прямое отступление от православного образа и православного его понимания. Западные заимствования принимаются сторонниками новшеств уже без всякого осмысления, и вероисповедный аспект искусства начинает терять в нем свое доминирующее значение, уступая критерию эстетическому.[1]

Постепенное нарастание смешения Царства Божия и царства кесарева разрешается при Петре I ломкой церков-

1. Шмеман А. Исторический путь Православия. Нью-Йорк, 1954, с. 378.

ного строя, искажением канонического строя Церкви, и эта ломка наложит на два века свой отпечаток на жизнь Церкви и ее положение в государстве. Реформа в плане государственном означала для Петра и реформу Церкви. Государственно-правовое мировоззрение по протестантскому образцу, им усвоенное, прямо требовало примата государства над Церковью. В Церкви Петр видел рядом со своей властью власть иную, которую надлежало включить в общий государственный строй. Упразднением патриаршества "Церковь была в буквальном и техническом смысле обезглавлена" [2]. Вводится коллегиальное управление под латинским названием "Коллегиум духовное", которое, по слову митрополита Филарета Московского, все же "Промысел Божий и церковный дух обратили в Святейший Синод" [3]. Синод этот находится под главенством "ока государева" — обер-прокурора, министра над Церковью. Верховная же власть в делах Церкви принадлежит государю императору [4]. Все дела, в том числе и церковные, государство считает своими [5]. Оно "берет на себя безраздельную заботу о религиозном и духовном благополучии народа. И если затем доверяет или поручает эту заботу снова духовному чину, то уже в порядке и по титулу государственной делегации" [6], в меру и по мотивам государственной пользы и нужды. Как и для старообрядцев, Цер-

2. Карташев А.В. Очерки по истории Русской Церкви. Париж, 1959, с. 312.

3. Там же, с. 377.

4. До 1917 г. все синодальные и консисторские постановления велись под штампом "по указу Его Императорского Величества".

5. Всякая деятельность и творчество могли быть только государственными и только как таковые и допускались к существованию. Установленное по примеру западного абсолютизма, полицейское государство Петра "есть замысвл построить и регулярно сочинить всю жизнь страны и народа, всю жизнь каждого отдельного обывателя, ради его собственной и ради общей пользы, или общего блага. Полицейский пафос есть пафос учредительный и попечительный. И учредить предлагается не меньшее что, как всеобщее благоденствие и благополучие, даже попросту блаженство (Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937, с. 83) (далее "Пути...").

ковь представляется составной частью государственной жизни; но для Аввакума идеалом было сакрализованное государство, для Петра — секуляризованная Церковь. Старообрядцы хотели видеть священное царство, служащее Христу, Петр — Церковь, служащую государству.

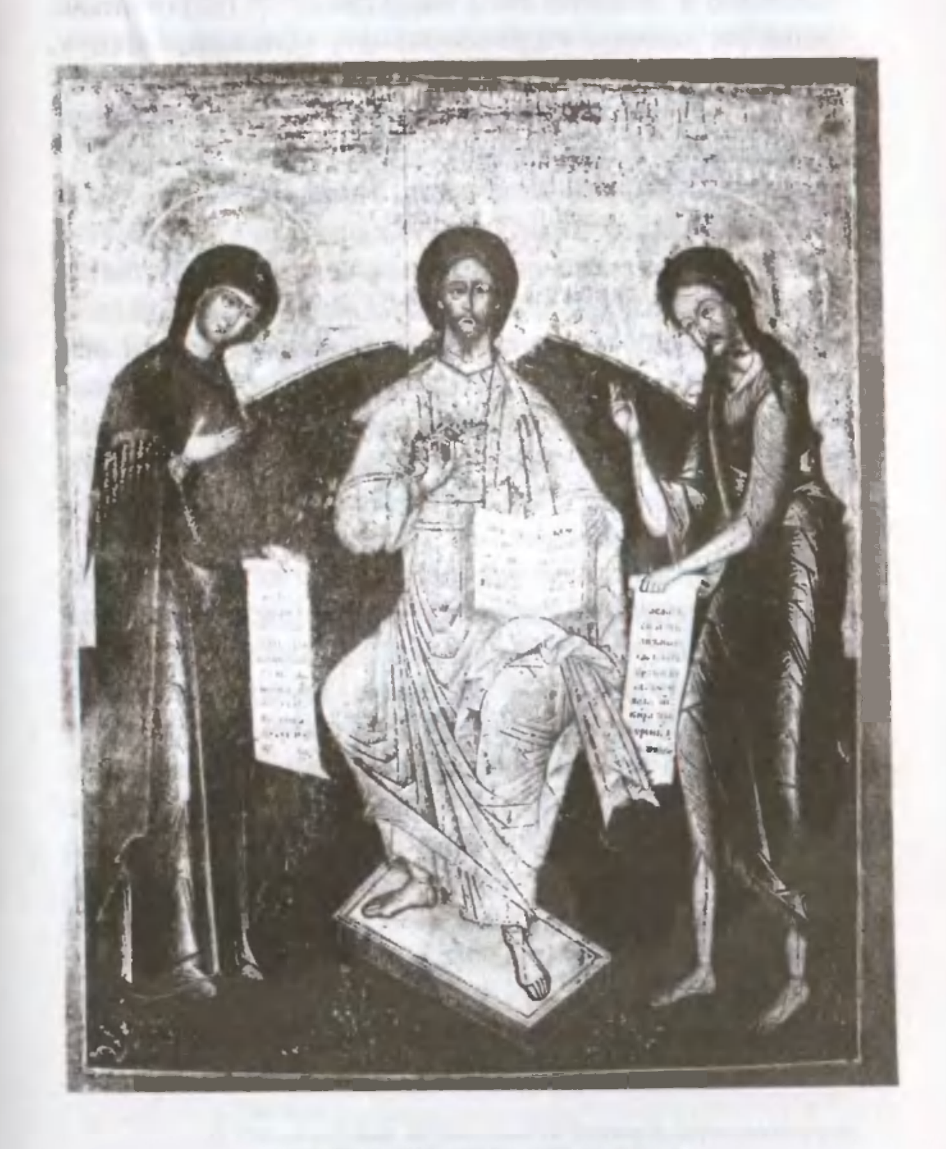
Обессиленная духовным спадом и расколом, поставленная под удар западных исповеданий, Русская Церковь попадает в государственное рабство.

В Петровское время борьба с плохим иконописанием продолжается, но характер ее меняется. В XVII веке под знаменем этой борьбы столкнулись два направления: каноническая иконопись, верная православному Преданию, и новое направление, исходившее из предпосылок новой культуры. В эту эпоху ответственность за качество иконописания лежит еще на Церкви. Если царь Алексей Михайлович, а раньше Иоанн Грозный и вмешивались в дела церковного искусства, то это их вмешательство было все же внутрицерковным делом и имело в виду прежде всего пользу Церкви. С включением же Церкви, при Петре, в общегосударственную систему, церковное искусство становится церковно-государственным, ответственность за него берет на себя уже государство, и меры в отношении него проводятся в государственных масштабах. Поэтому, хотя надзирателем за ним и назначается духовное лицо, качество как традиционного, так и нового искусства регламентируется уже законодательным порядком. По именному указу Петра от 1707 года “управление и повелительство духовное” вверяется митрополиту Стефану Яворскому; но фактическое наблюдение за иконописанием и за моральным поведением иконописцев “во всей Всероссийской

державе", по указу того же года, поручается архитектору Ивану Зарудневу, а "писатися ему Ивану супер-интендентом". "А для того правления дать ему особую полату, також несколько подъячих старых и молодых из Оружейной, а из Сибирского (очевидно, Приказа. — Л.У.) сторожей и солдат из московского гарнизона, и что ему к тому делу надобно..." [7]. По указу 1710 года обязанности Заруднева изложены в 20 пунктах, в которых Петр руководствуется практическими государственными соображениями. Зарудневу вменялось в обязанность "лутчаго ради благолепия и чести святых икон во искусстве иконного и живописного изображения, которые пишут иконы московских, градцких и иностранных приезжих людей по всей Его Царского Величества Всероссийской державе" [8] переписать и распределить по трем степеням с наложением на них пошлины в соответствии с каждой степенью. Он должен был выдавать им соответственное удостоверение. Архиереям, попам и монастырям вменяется в обязанность без этих удостоверений икон от мастеров не принимать. "А свидетельствованным изуграфом на святых иконах подписывати год, месяц и число, в которой он степени, имя свое, и отчество, и прозвание подлинно" [9]. Устанавливались взаимоотношения между мастерами и учениками, между заказчиками и исполнителями.

Так на церковное искусство налагаются узкие административные рамки в порядке общегосударственных реформ. В следующем, 1711, году правительствующим Сенатом палата изуграфского правления Заруднева передается приказу церковных дел, "а солдаты взяты в военный приказ, а подъячие и сторожы пошли врозь" (то есть разбежа-

7. Материалы для истории иконописания в России, сообщенные П.П. Пекарским // Известия Императорского Археографического общества, СПб., 1865, т. 5, вып. 5, с. 4.
8. Там же, с. 22.
9. Там же, с. 23.



37. Деисис. Русская икона начала XVIII в.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

лись. — *Л.У.*) [10]. "А без палат и без подьячих и без солдат и что к приказному управлению будет надобно, тех вышеписанных дел (то есть иконописных. — *Л.У.*) управлять невозможно" [11].

Действия учрежденного Петром Синода на первых же порах ознаменовались в области искусства двумя указами: от 6 апреля и от 21 мая 1722 г. Первое из этих постановлений относится к антиминсам, на которых, ссылаясь на Большой Московский Собор, Синод запрещает изображение Господа Саваофа "в образе ветхолетнего мужа", а также евангелистов в подобии животных с надписанием имени самих Апостолов. Образ Саваофа предписывается заменять "начертанием еврейскими письмены Божия имене" [12].

Второе постановление [13] содержит запрещение "иметь в церквах иконы резные, или истесанные, издолбленные, изваянные", "от неискусных или злокозненных иконников выдуманные, понеже не имеем, — говорится в указе, — богоизбранных художников, а дерзают истесовати их сами неотесанные невежды". "В Россию сей обычай от иноверных, а наипаче от римлян и им последующих, порубежных нам поляков вкрался". В этих словах можно предположить отголоски тех колебаний между протестантизмом и римокатоличеством, которые в то время характеризовали церковную политику сподвижников Петра. Так, *латинник* Стефан Яворский был сторонником скульптуры в римокатолическом духе. Постановление же появилось, когда место Стефана Яворского занял протестантствующий Феофан Прокопович [14].

10. Там же, с. 5.
11. Там же, с. 6.
12. Полное собрание постановлений по Ведомству православного исповедания, т. 2. Постановление 516, с. 163—164.
13. Там же, с. 293—295.
14. Позже, 30 ноября 1832 г., был издан новый указ Синода, воспрещающий статуи. В результате этих указов многие статуи были уничтожены, другие спрятаны почитателями и потом забыты. Но как раз к XVII веку от

Помимо скульптуры подпадает под запрещение целый ряд икон "противных естеству, истории и самой истине", по выражению указа. Перечень их довольно сумбурный: наряду с искажениями[15] запрещаются и вполне канонические иконы "образ Богородицы болящей (то есть лежащей. — *Л.У.*) при Рождестве Сына Божия и бабы при Ней [...], образ Флора и Лавра с лощадьми и конюхами, вымыщленными имены нареченными".

В отношении искусства вообще, утверждает Синод, "безобразие происходит от неискусства художеского": пропорции не соблюдаются; пишут образы "с великими паче меры человеческими главами и прочия сим подобныя".

И в том, и в другом постановлении цитируется Большой Московский Собор, с той разницей, однако, что в синодальных указах нет больше ни малейшего намека на какое-либо богословское обоснование, которое еще было в решениях Большого Московского Собора. Подход к церковному искусству основывается на соображениях приличия и того, что "Регламент и здравый разум показуют", во избежание "поругания святых первообразных лиц" и "укорения святой Церкви от инославных". Вот те основания, за отсутствием богословских, которыми руково-

носятся сохранившиеся на Севере в большом количестве статуи так называемого "Христа в темнице". Сюжет этот появился на Западе в конце XV в. Наиболее известен он в иллюстрации страстей Господних Дюрера (так называемые Малые страсти — Kleine Passion), где он помещен на обложке. Он был, по-видимому, завезен на Север через Архангельск русскими или иностранными купцами. Версия, которую дает "История русского искусства" (см. М., 1960, т. V, с. 432, прим. 2), не объясняет распространение этого образа именно на Севере.

15. Как мученика Христофора с песьей головой, Богоматери Троеручицы, по-видимому, с тремя естественными руками вместо подвеска, образ Неопалимой Купины, "образ Премудрости Божией в лице некия девицы; образ шестодневнаго всемирнаго творения Божия, в котором Бога Отца пишут на подушках лежаща [...]; образ Саваофа в лице мужа престарелаго и Единороднаго Сына во чреве Его и между Ними Духа Святаго в виде голубя", то есть икону "Отечество"; Благовещение с Богом Отцом, дышащим из уст, распятаго Херувима...

дствуется святейший правительствующий Синод. Другими словами, причины те же, на которых основывались и апологеты новшеств XVII века.

В петровское время наступает период сосуществования традиционной иконописи и нового живописного направления. Государству не важно, какого направления держится искусство. Ему важно, чтобы оно было под его контролем, и основной задачей этого искусства мыслится государственная польза: религиозно-нравственное воспитание граждан. Так должно было быть по мысли Петра в общем ходе государственной реформы.

Все больше внедряется понимание традиционного искусства как пройденного этапа. Это искусство — принадлежность старой Руси, подлежащей искоренению; уже в петровское время "старые предания забывались до такой степени, что когда после Заруднева назначен был надзирателем за иконописанием Антропов, то оказалось, что он сам не знал уже старой иконографии и нередко, как видно из его официальных донесений Синоду [...], протестовал против старинных изображений, признавая их неправильными, и не позволял их распространение в народе" [16].

Рационалистическая струя все более и более проникает в сознание людей, искажая понимание смысла культового образа. Она на долгое время стирает грань между православным и инославным искусством.

Иконописные подлинники XVIII века, как греческая Эрминия, так и русские, дают смесь западной и православной иконографии. Хотя основная масса иконописцев продолжает придерживаться традиционной иконописи (особенно на севере России весь XVIII век), живописное направление все более приобретает доминирующее значение. Новаторские теории XVII века и новое художествен-

16. Покровский Н. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900, с. 371.

ное видение, основанное на предпосылках расцерковленной культуры, все глубже проникают в сознание и не встречают больше активного сопротивления; с XVII века путь живописного направления в искусстве неразрывно связывается с путями официальной церковности.

Под угрозой протестантского иконоборчества православные обращаются к латинствующей антипротестантской литературе. "И ради утверждения в вере и ради охранения от люторския и калвинския и от протчих иконоборцев, — пишет Посошков в 1724 году, — напечатать книг, колико надлежит, "Камень Веры" (Стефана Яворского)" [17]. Если теоретически Посошков и другие не были сторонниками латинства в плане вероучебном, то все же учебник "Азбука", который Посошков, идя по стопам Ушакова, предлагает для обучения иконописцев, целиком натуралистический по западному образцу [18].

Не менее характерен другой памятник XVIII века. Это Кормчая, составленная святым Никодимом Святогорцем († 1809), которая представляет собой показательный пример происходящей эволюции. Понимание св. Никодимом церковного искусства проникнуто чисто западным рационализмом. Для него нет различия между православным и римокатолическим образом: в его глазах "латиняне плохо поступают" лишь тем, что "не надписывают имен святых вверху своих икон". Вот в чем он видит единственную разницу их искусства с православным. Те шесть причин, по

17. Посошков И.Т. Книга о скудости и богатстве. М., 1951, с. 27.

18. Начинать ее следует с изображения человека "в совершенном возрасте, стояща прямо [...] нага суща", с точными измерениями от пяты до темени и прочими указаниями точных пропорций в вершках. "А на прочих листах начать азбука, на первом листу написать младенца новорожденнаго, на втором однолетнаго, на третьем двулетнаго. И тако погодно написать до дватцати лет, а от дватцати до тритцатаго года прибавлять по два года, а от тритцати до девятидесят лет прибавлять по пяти лет, а всю тое азбуку написать нагими телесы. А потом другая азбука написать в платье, стоящих и седящих и всякими разными виды" (там же, с. 145—146).

которым, по его перечислению, почитаются иконы, лишены вероучебного значения, и среди них отсутствует главная — свидетельство Боговоплощения. Хотя св. Никодим и ссылается на Седьмой Вселенский Собор, основное положение этого Собора — соответствие слова и образа — он сводит лишь к иллюстрации исторического момента. Как и для Владимирова в свое время, для него решающее значение имеет голый факт, лишенный евангельского осмысления. Поэтому, пишет он, "противно Евангелию и неуместно" изображение Апостола Павла в иконах Вознесения и Пятидесятницы, Христа отрока в Преполовении и другие традиционные православные иконографические подробности. Православную же икону Сошествия во ад (Анастасис) он просто считает правильным заменить римокатолическим изображением Христа, выходящего из гроба, на том основании, что ведь во ад сошла только душа Христова, а тело Его пребывало в гробу. Все эти черты православной иконографии св. Никодим считает "нелепостями", которые "иконописцы изобретают от невежества и дурной привычки [...]. Это надо искоренять, стараясь, кроме того, чтобы иконописцы становились умелыми и искусными живописцами" [19]. В контексте понятий св. Никодима и его времени это значит переключение с традиционного языка православного искусства на язык искусства римокатолического.

В XVIII веке, как и в XVII, продолжается латинизация православного мира: и на Ближнем Востоке, и в России происходит состязание римокатоличества и протестантства за захват культурного и конфессионального влияния. Осуществлялось это влияние через посольства западных держав и иезуитский орден, всячески старавшиеся усилить

19. Пидвлион. Афины, 1957, с. 321 (по-гречески).

свое воздействие на правящие круги общества [20]. Это было, с одной стороны, внедрением передовых идей расцерковленной культуры, с другой стороны, в плане непосредственно конфессиональном, внедрение иноверных идей западных исповеданий.

Из православных стран лишь в Румынии, благодаря Иерусалимскому Патриарху Досифею, латинское влияние было парализовано созданием центра подлинной православной культуры с печатными дворами. Румыния становится гнездом Православия. В течение всего XVIII века она одна остается непоколебимой, и именно через нее в конце этого столетия начинается возрождение духовной жизни в России.

В России проведение Петром секуляризации государственными мерами было, по выражению Е. Голубинского, "перенесением к нам с Запада, так сказать, еретичества государственного и бытового" [21]. Но *еретичество* это было не только государственным и бытовым: оно несло прямое воздействие идей Запада — прямое воздействие римокатоличества и протестантства, как в плане соотношения Церкви и государства, так и в плане общекультурном, в плане духовного просвещения и церковном искусстве. Это воздействие римокатоличества и протестантства через восприятие западной культуры облегчалось тем, что сама культура эта, вышедшая из искаженного христианства и воскресившая (в эпоху Возрождения) подобие языческого мировоззрения, продолжала мыслить и именовать себя культурой *христианской*. Оторванная от Церкви, она все же несла на себе личину истины и тем легче овладевала

20. Карташев А.В. Указ.соч., т. II, с. 409. В Константинополе посольства западных держав, используя политические и финансовые средства, решающим образом вмешивались в выборы Патриархов, и нередки были случаи их свержений. В XVIII веке за 73 года на Константинопольском престоле Патриархи сменялись 48 раз.

21. "Пути...", с. 82.

замутненным сознанием, утерявшим критерий подлинности и потому испуганным “укорениями от инославных” в “неразсмотрении истины”.

В свете мировоззрения этой расцерковленной культуры, в процессе созидания и становления культуры светской, то, что было вне ее, перестало вообще считаться культурой; отсюда “как-то было установлено и слишком многими без доказательства принято на веру, что Церковь исключает культуру, что церковность и должна быть вне культуры” [22]. Просвешенное общество, в основном дворянство, реформированное Петром, чтобы быть опорой империи, отрывается от Церкви и от народа, отрывается от своего прошлого, своей истории [23]. Пышный, мечтательный и смутный век *просвещения* мог терпеть веру только *рационализированную*, которую и несла расцерковленная *христианская* культура. В свете ее Церковь начинает представляться инородным и даже враждебным культуре телом, рассадником суеверий и тьмы, с которыми борятся и государство, и просвещенное общество. И вот “при преемниках Петра государственное *попечение* о Церкви оборачивалось откровенным и мучительным гонением — под предлогом государственной безопасности и борьбы с суевериями” [24]. и проходит это гонение под знаком непосредственного воздействия протестантства. “До самого воцарения Елизаветы Петровны протестантизм в России был как бы под неким особым и преимущественным покровительством государственной власти и даже государственных законов” [25]. “Это был методический государствен-

22. Там же, с. 451.
23. "Старое по своему родовому происхождению от служилых людей, новое по своему характеру сословия, оно приняло на себя все богатство нового просвещения, поглощая его в одном себе, замыкая его в своем круге и замыкаясь само этою новою, почти внешнею силою" (Хомяков А. Мнение иностранцев о России. Изб.соч. Нью-Йорк, 1955, с. 94).
24. "Пути...", с. 88.
25. Там же, с. 95.

ный террор [...]. Создавалась картина какого-то страдания от нашествия иноплеменников" [26].

Передышкой в жизни Русской Церкви было лишь царствование Елизаветы Петровны. Что же касается "православнейшей" по титулу Екатерины II, то по ее убеждению Православие ничем не отличается от лютеранства, кроме богослужения, которое необходимо лишь из-за дикости народа. Именно при Екатерине II обер-прокурором Мелиссино, "крайним обуздателем религиозного мракобесия" [27], был внесен проект реформы церковной жизни, который, к счастью, был *заморожен* Синодом и не имел последствий. Но содержание проекта настолько характерно для эпохи *просвещения*, что все же из его 13 пунктов мы приводим несколько наиболее показательных. Например, пункт 5-й гласит: "Очистить Церковь от суеверий и притворных чудес и суеверий касательно мощей и икон. А для разбора этого дела составить особую комиссию из разных неослепленных предрассудками особ". Пункт 7-й: нечто убавить из "продолжительных церковных обрядов [...] для избежания в молитве языческого многоглаголания", "отменить множество в поздные времена сочиненных стихир, канонов, тропарей и пр.", "отменить многие излишние праздничные дни; вместо вечерен и всенощных назначить краткие моления с полезными поучениями народу". Пункт 11-й: "Не благоразумнее ли совершенно отменить обычай поминовения усопших?..". Пункт 13-й: "Воспре-

26. Карташев А.В. Указ.соч., с. 398. На Благовещение 1742 г. архиепископ Димитрий (Сеченов) в присутствии императрицы Елизаветы в проповеди говорил о царствовании Анны Иоанновны: "А наипаче великое гонение на самых благочестия защитителей, на самых священных таин служителей. Чин духовный — архиереев, священников, монахов — мучили, казнили, расстригали. Непрестанные почты и водою и сухим путем. Куды? Зачем? Монахов, священников, людей благочестивых в дальние сибирские города, в Охотск, Камчатку, в Оренбург отвозят. И так тем устрашили, что уже и самые пастыри, самые проповедники Слова Божия молчали и уст не смели отверсти. И правда, дух бодр, а плоть немощна!" (там же, с.243).
27. Там же, с. 485.

щать причащение младенцев до десятилетнего возраста" [28]. Вот такой смесью протестантства и римокатоличества и предполагалось государственными мерами реформировать жизнь Русской Церкви.

Просвещенное общество, которое борется с предрассудками и суевериями, оторвавшись от Церкви, ищет выход для своего религиозного чувства по преимуществу в масонских ложах. "К концу семидесятых годов масонское движение охватывает почти что весь тогдашний культурный слой" [29]. В это время много читают без особого разбора, и подлинных Отцов Церкви, и наряду с ними, испанских мистиков, и, главным образом, Якова Беме. В храмах, построенных в эту эпоху, масонские символы попадают даже в иконостас. В конце века сентиментальная религиозность затопляет Церковь и удушает ее учение.

Под таким давлением на Церковь напор римокатоличества и протестантства особенно пагубно отразился на духовном просвещении и на церковном искусстве.

В русских духовных школах, устроенных по западному образцу, накрепко и надолго внедряется западная схоластика. Наступает период глубокого отрыва богословия от святоотеческого Предания. "Обстоятельства так сложились, что историческая судьба русского богословия в XVIII веке решалась в порядке спора между эпигонами западной пореформационной римской и протестантской схоластики" [30]. Перенесение латинской по языку и по ду-

28. Там же, с. 485—487.

29. Флоровский Г. Там же, с. 115. "Вместе с тем уже вторая половина XVII века была временем развития или возникновения всех основных русских сект: хлыстовства, скопчества, духоборства, молоканства..." (там же, с. 121), которые поначалу хотя и преследуются, но при Александре I проникают в высшие слои общества и пользуются их покровительством.

30. "Пути...", с. 97. Для сыновей московской знати иезуиты открыли школу в столице. Особенно сильным влияние иезуитов было в начале XIX века. "На короткое время иезуитам удалось даже достигнуть учреждения особого учебного округа для своих школ в империи, с Полоцкой Академией в качестве административного центра (1811—1820). На юге Одесса становится очагом прозелитизма" (там же, с. 135).

ху школы на русскую почву означало разрыв в церковном сознании, "разрыв между богословской ученостью и церковным опытом... И это чувствовалось тем очевиднее, что молились ведь еще по-славянски, а богословствовали уже по-латыни. Одно и то же Писание в классе звучало на интернациональной латыни, а в храме — на родном языке" [31]. До преобразования духовных училищ, писал митрополит Московский Филарет, священники "лучше знали языческих писателей, нежели священных и церковных, лучше говорили и писали на латинском языке, нежели на русском, более способны были блистать в кругу ученых отборными выражениями мертвого языка, нежели светить народу живым познанием истины" [32]. А Паисий Величковский, вспоминая о покинутом им киевском духовном училище, писал: "Слыша бо в нем часто воспоминаемых богов и богинь еллинских, и басни пиетическия, возненавидех от души таковое учение" [33]. Схоластическое богословие, преподаваемое в этих школах, вызывало отвращение и скуку. Скука эта была опасной для веры и служила почвой для безбожия. Те, кто проходил богословие школы, нередко терял веру; они учили чуждые им по духу формулы, не соответствующие их духовному опыту и церковному благочестию. Им открывали глаза на современную культуру и отвращали от Церкви.

Естественно, что для православной иконы не оставалось места в этой системе образования духовенства, где вся мысль и творчество направлялись не православной верой и жизнью, а латинской и протестантской схоластикой. Самому духовенству, воспитанному в таких школах, с искалеченным схоластикой церковным сознанием, так же как и просвещенному человеку этой эпохи, стал ближе и

31. Там же, с. 101.
32. Там же, с. 174.
33. Там же, с. 126.

понятнее *христианский* образ в его римокатолическом обличии, нежели православная икона. И не то что бы икона стала чуждой для них; но ее православное содержание постепенно и упорно вытравлялось из сознания. Поэтому и засилие западных форм искусства проходило если не всегда при содействии, то во всяком случае почти всегда при пассивном отношении духовенства, но при активном вмешательстве государственных властей [34].

В 1767 году Екатерина II издает указ о том, чтобы не писались иконы "в соблазнительных и странных видах". Что именно понимается под этим выражением — не ясно. На понятия Екатерины мы имеем указание в том, что именно по ее распоряжению из Успенского собора во Владимире был выброшен иконостас Андрея Рублева и заменен иконостасом барокко с ее собственным изображением в виде святой Екатерины. В XVIII веке лишь Ломоносов проявил интерес к древней иконописи, очевидно предвидя ее дальнейшую судьбу. В 1700 году он "обратился к правительству с предложением снять копии с лучших произведений древней живописи, чтобы сохранить их для потомства" [35].

Отступление от православного образа идет по мере все более активного внедрения новой классовой культуры. В

34. Характерным примером отношения к традиционному православному искусству просвещенного иерарха, с одной стороны, и рядовых иконописцев — с другой, является письмо епископа Симона (1760—1782) протоиерею Успенского собора в Костроме: "Отец протоиерей Иоанн! Сего июня 6 дня, быв в соборной Успенской церкви, в коей иконное стенное письмо исправляется, усмотрел, что святых образов лики пишутся от мастеров оной работы с великой черностью, похоже на то, как похваляют отпадшие от Церкви суеверием раскольники [...]. А хотя я и прежде мастерам внушал, чтобы они старались сходственно с натурою и историями и к надлежащей красоте письмом приноравливаться, однако ж они больше оговорками защищаются" (Лебединский Я. Меры русского правительства относительно улучшения иконописи // Духовнй вестник. Харьков, 1865, т. XII, с. 59, здесь же ссылка на Журнал Министерства народного просвещения, ч. LXXXV, 1855).

35. Зотов А.И. Народные основы русского искусства. М., 1961, т. 1, с. 13. По-видимому, это предложение осталось без последствий.

начале ее прямого воздействия в традиционном образе видели *неразсмотрение истины* и *старинский обычай*. Уже тогда, как мы знаем, намечается деление общего понятия искусства на *высокое художество* и *простые вещи* (Грамота трех Патриархов 1668 г.). В XVIII же веке происходит уже окончательное закрепление самого понятия искусства за новым живописным направлением, и икона из него исключается. Меняется отношение к Церкви, меняется и отношение к традиционному искусству: будучи вне культуры, Церковь не могла иметь и искусства, отвечавшего запросам просвещенного общества. "О византийских художествах [...] стыдились вспоминать. Живопись шла вперед и заняла повсюду первое место", — писал Сахаров [36]. Для ведущих слоев общества само слово *иконопись* становится одиозным, и художество и художник уже не имеют отношения ни к православной иконе, ни к иконописцу "богомазу". Гипноз новой культуры, носителем которой был Запад, а в искусстве Италия, давит на сознание художника. Традиционное церковное искусство заменяется светской живописью на религиозные темы, которая становится одним из *жанров* наряду с другими и, в силу предпосылок новой культуры, приобретает автономное бытие, становится независимой от Церкви и переходит в полную зависимость от художника. Это религиозное искусство живописного направления, так же как и архитектура и скульптура, вместе с искусством светским полностью включается в поток искусства западного. Следуя культурным запросам общества и путям религиозно-философской мысли, оно проходит все главные этапы западного искусства своего времени: барокко, классицизм, романтизм и т.д.

Естественно, что иконописание было почти вытеснено из культурной среды салонной религиозной живописью,

36. Сахаров А.И. Исследование о русском иконописании. СПб. 1849.

низкопробным подражательством западным образцам, которое носило вполне отвечавшее вкусам эпохи и лестное для просвещенных людей наименование "икон итальянского стиля" или "в итальянском вкусе". "В сем веке (XVIII), — писал один из иерархов русской Церкви, — живопись и архитектура, угождая вкусам публики, сделались в России смиренными и большею частью рабскими, а иногда смешными подражательницами итальянским, до такой степени, что как бы ни были искусны произведения архитектуры и живописи, они теряли свою цену, если не уподоблялись итальянским" [37]. А если бы художники вникли в суть дела, со скорбью говорит дальше автор, "то в прославленных, возвеличенных именем образцовых произведениях италианских школ, усмотрели бы столь неизвинительные недостатки и погрешности, что сии образцы представились бы не более, как плодами жалкой восторженности и болезненного воображения италианских художников" [38].

XIX век — век культурного синтеза, великого подъема национальной русской культуры, подъема, который оплодотворяет и жизнь, и творчество; эпоха богатая, но противоречивая и смутная.

Идея Жозефа де Местра о всеобщем, или универсальном, христианстве получает повсеместное распространение. Вошедшая в моду вместе с масонством в конце XVIII века *религия сердца* перерождается при Александре I в новый вид мистики: появляется так называемое *внутреннее христианство* безразличного вероисповедания с его фактическим отрицанием Церкви.

Если "Петровское государство подчинило себе Церковь

37. Архиепископ Анатолий. О иконописании. М., 1845, с. 38.
38. Там же, с. 60.

скорее извне и во имя мирского задания, ради общего блага, вымогало терпимость к обмирщению жизни", то "при Александре государство вновь сознает себя священным и сакральным, притязает именно на религиозное главенство, навязывает собственную религиозную идею" [39]. В свете этой идеи Церковь представляется "обветшавшими пеленами" истинного *внутреннего* христианства. В смысле этого внутреннего христианства и *религии сердца* появляется стремление реформировать и Россию, и Церковь. В плане административном делается шаг вперед в развитии церковной реформы Петра: создается так называемое *сугубое министерство*, объединенные под главенством обер-прокурора Синода министерства вероисповедания и народного просвещения — "министерство затмения", по выражению Карамзина. Это "сугубое министерство должно было если не соединить, то объединить все исповедания или *Церкви* не только за общим делом, но и в каком-то едином вдохновении" [40].

Может быть, лучшей иллюстрацией духа времени Александра I является первоначальный проект храма Христа Спасителя. По замыслу его автора, масона А. Витберга, выбранному из многих проектов самим императором, храм этот должен был быть не только православным, но выразить "мысль всеобъемлющую". Сам Витберг писал: "Мне казалось недостаточным, чтобы храм удовлетворял токмо требованиям церкви греко-российской, но вообще всем христианам, ибо самое посвящение его Христу показывало принадлежность его всему христианству" [41]. Правда, по создавшимся обстоятельствам постройка храма по проекту Витберга не была осуществлена [42]. Но насколько эти идеи в то время владели умами, показывает отзыв

39. Флоровский Г., указ.соч., с. 133—134.
40. Там же, с. 134.
41. А. Витберг и его проект храма Христа Спасителя на Воробьевых Горах // Старые годы, 1912, февраль, с. 8—9.
42. Храм был создан по проекту архитектора Тона в 1837—1883 гг.

"Журнала Министерства народного просвещения", который считал проект этот "живым, гениальным, конечным выражением тогдашнего направления русского общества" [43]. Это стремление уравнять все религии осуществляется за счет Православия, за счет Церкви, которая растворяется в безразличном исповедании, в некоем смешанном *христианстве*, во имя *всеобщей* религии. "Не так важны догматы и даже видимые таинства, сколько именно эта жизнь сердца" [44]. Люди, пытавшиеся защитить Православие, преследовались, так как "под видом защищения наружной церкви, — писал обер-прокурор Голицын об авторе одной такой книги, — он вооружается против внутренней" [45].

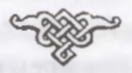
В 1813 году при постройке Казанского собора скульптор Мартос представил тому же Голицыну модели предназначавшихся для этого собора статуй четырех евангелистов. У обер-прокурора хватило здравого смысла отклонить эти модели, причем мотивировка отказа весьма показательна: хотя "знатоки и любители художеств" были бы восхищены такими статуями, говорит Голицын, "но в храм Божий входят всякого рода люди; статься может, что не имеющий понятия об изяществе художеств соблазнится, видя евангелистов токмо обнаженными и в положении столь принужденном" [46].

При Николае I в плане церковной реформы происходит завершение петровских предначертаний, "завершается государственная организация церковного управления как особого *ведомства* в ряду других, — "ведомством православного исповедания" именуется Церковь с тех пор" [47] и до конца синодального периода. Эта административная

43. Старые годы, с. 37; Журнал Министерства народного просвещения, 1859.
44. "Пути...", с. 137.
45. Там же, с. 151.
46. Мастера искусства об искусстве. М.—Л., 1937, т. IV, с. 70, прим.
47. "Пути...", с. 203.

организация Церкви как государственного ведомства превращает ее сакраментальную и обрядовую жизнь в государственную повинность, неисполнение которой рассматривается как государственная неблагонадежность.

Порабощение Церкви, ее антиканонический строй, отсутствие свободы и независимости духовной власти свели Церковь до обрядового института. На этих путях отталкивание культурного слоя от Церкви, как от рассадника тьмы и суеверий, а затем вероисповедно-государственной повинности приводит к тому, что сперва в верхущке общества, а затем вообще в большинстве культурного слоя *свободомыслящей* интеллигенции совершается настоящее предательство Церкви. Образованному человеку "стыдно верить" (Лесков). И "вся история русской интеллигенции происходит в прошлом веке под знаком религиозного кризиса" [48]. и кризис этот выражается часто в переходах от страстной веры к страстному безверию и богоборчеству. Безверие и равнодушие просвещенного слоя русского общества способствует распространению сектантских движений в народе, которые нередко принимают характер борьбы и протеста против обряда и Церкви. Это был путь распада и раздвоения, мучительное, изломанное время.



Но ни массовое отступление от Церкви, ни государственный гнет не разрушили ее внутренней духовной жизни. Само сакраментальное существо Церкви не могло погибнуть; в России, как и на Востоке, богослужебная жизнь явилась тем ядром, благодаря которому она сохранила свои жизненные силы. И на свое официальное положение униженная и беспомощная Русская Церковь синодально-

48. Там же, с. 292.

го периода ответила небывалым размахом миссии среди иноверных не только в пределах России, на Крайнем Севере и Дальнем Востоке, но и за ее пределами. Одновременно с безверием и равнодушием идет возрождение духовной жизни. Уже во второй половине XVIII века оно начинается в монашеской среде на Афоне. Через Румынию оно проникает в Россию. Конец этого столетия и начало XIX отмечены восстановлением многих монастырей (Кирилло-Белозерского, Валаама и других), а также возникновением новых. В этом духовном возрождении сыграли большую, если не решающую роль переводы святоотеческих трудов по аскетическому руководству (Добротолюбие) на славяно-русский язык старцем Паисием Величковским [49]. И это возрождение идет в самой Церкви, в ее канонических рамках, хотя поначалу вне официальной церковности и вне зараженного инославием школьного богословия. Оно не было отвлеченным школьным учением; оно было возвратом “к живым источникам отеческого богословия и богомыслия” [50], к живому духовному опыту Православия. Вновь появляется, оживает традиция старчества. В Оптиной Пустыни создается центр духовной культуры, великая школа Православия; сделанные здесь переводы св. Отцов широко распространяются. Это возрождение проходило далеко не безболезненно и гладко: так, те же оптинские старцы и другие подвижники, как и св. Серафим Саровский, а раньше и Паисий Величковский, претерпевали обвинения в ереси и даже гонения со стороны некоторых просвещенных иерархов за практику старчества и умного делания. “И умная сердечная молитва уничтожена и осмеяна, как зараза и пагуба”, — говорит митрополит Филарет [51]. И все же в Оптиной, как и вокруг других стар-

49. В течение XIX века Добротолюбие было переиздано в России семь раз.

50. "Пути...", с. 126.

51. Там же, с. 171.

цев, восстанавливается единство народа: духовная высота их такова, что перед ними падают социальные и культурные преграды; люди всех сословий и самого разного культурного уровня, разъединенные в жизни, встречаются вместе у старцев в монастырях, и у них находят осмысление своей жизни. Оптинские старцы становятся руководителями цвета русской культуры (Гоголь, Хомяков, Достоевский и многие другие). Пробуждается творческая богословская мысль (митрополит Филарет, Хомяков...).

Но даже когда началось подлинное духовное возрождение, оно оказалось вне прямой связи с традиционным церковным образом, иконой. Отрыв искусства от Церкви, присвоение его области светской культуры настолько внедрились в сознание, что, так же как художнику не приходит в голову, что его творчество может быть связано с духовным наставничеством и умным деланием, так и старцу-подвижнику не приходит в голову, что его умное делание связано с творчеством образа или может иметь какое-либо к нему отношение. Таков результат пути, пройденного со времени мастера Дионисия и Послания иконописцу.

В течение XIX века в духовных школах проводится ряд реформ, в том числе и переход обучения с латинского языка на русский. Но, хотя к середине столетия, несмотря на римокатолические и протестантские книги и преподавание, в этих школах и оживает понемногу своя православная традиция, она все же еще остается под опекой западной схоластики [52]. В Духовных Академиях препода-

52. И только во второй половине XIX в. и начале XX проявляется стремление освободиться от западного школьного богословия. Но еще в 1912 г. в речи, произнесенной в Московской Духовной Академии, архимандрит Илларион (Троицкий, впоследствии архиепископ) говорил о задачах освободительной борьбы в области богословия: "На борьбу с этим-то вредным латино-немецким засилием и его печальными плодами в нашем богословии я и считаю своим нравственным долгом вас призвать" (Архиепископ Василий Кривошеин. Символические тексты в Православной

ется церковная археология. Но когда “один из первых пионеров академической церковной археологии ввел в свой курс отдел христианской иконографии, то на экзамене получил строгое замечание от митрополита Филарета в том смысле, что он поставлен в Академии преподавать церковную археологию, а не обучать иконописанию” [53]. Таков был дух времени.

К середине столетия относится замечательный документ, который не только не утерял до сих пор своего значения, но является, может быть, особенно актуальным в наше время. Документ этот — Окружное Послание Восточных Патриархов 1848 г. [54], обращенное ко всем православным христианам в качестве ответа Церкви на обращение Римского папы Пия IX. То ли считая, что Православие достаточно расшатано, чтобы пойти на унию с Римом, то ли опасаясь, что духовное возрождение послужит к освобождению его от римокатолического влияния, так или иначе, папа обратился к Восточным Патриархам с предложением унии. Ответом и было Окружное Послание. Документ этот, появившийся в крайне трудных условиях жизни Церкви, произвел необычайное впечатление во всем православном мире. “Никогда нельзя угадать, — писал Хомяков, — что откуда возьмется. Пример великолепный [...] находится в Окружном Послании и в той тревоге, которая поднята им в нашем духовном мире. Кто ждал такого явления? Кто поверил бы, что инстинкт церковной истины дойдет до такого ясного сознания в духовенстве

Церкви // Богословские труды. М., 1968, № 4, с. 28). А на Соборе 1917—1918 гг. один из участников, преосвященный Антоний Волынский, высказался так: "Строй духовно-учебных заведений, как унаследованный из мира западных еретиков, и приводит дело духовной школы до крайнего безобразия" ("Пути...", с. 479).

53. Тренев Д.К. Сохранение памятников древнерусской иконописи // Иконописный сборник. СПб., 1907, вып. 1-й. Приложения, с. 18.

54. "Текст его, был, по-видимому, предварительно одобрен митрополитом Московским Филаретом" (Meyendorff J. L'Eglise orthodoxe hier et aujourd'hui. Paris, 1960, p. 89).

малопросвещенном и глубоко испорченном внешними обстоятельствами и своею схоластическою наукой? То [...], чего никто не смел, не мог сказать или напечатать явно, высказывается во всемирное услышание [...], и так просто, с такою несомненною уверенностью, что кроме добровольно слепого, всякий слышащий слово должен мгновенно увидеть всю внутреннюю и свободную жизнь Православия" [55].

Исходным и основным пунктом Послания в критике римокатоличества является Филиокве и его последствия; именно это учение, появившись в западных Церквах, "ввело с собою мало-помалу другие новизны", "низвратило весь древний апостольский чин совершения почти всех таинств и всех церковных учреждений".

"Таковое учение носит в самом существе своем и свойствах все признаки учения неправославного". Ссылаясь на восточных и западных Отцов, Патриархи пишут: "Посему Единая, Святая, Соборная и Апостольская Церковь [...] ныне вновь возвещает соборне, что сие нововводное мнение, будто Дух Святый исходит от Отца и Сына, есть сущая ересь (подчеркнуто в оригинале. — *Л.У.*) и последователи его, кто бы они ни были, еретики; составляющиеся из них общества суть общества еретические и всякое духовное богослужебное общение с ними православных чад Соборной Церкви — беззаконно". "У нас, — говорится в Послании, — ни Патриархи, ни Соборы никогда не могли ввести что-нибудь новое потому, что хранитель благочестия у нас есть самое тело Церкви, то есть самый народ, который всегда желает сохранить веру свою неизменною и согласною с верой Отцов" [56]. В эту эпоху стремления к

55. Хомяков А. Письмо Ю. Самарину 1 марта 1849 // Избранные сочинения. Нью-Йорк, 1955, с. 349—350.

56. Окружное Послание Единой Святой Соборной и Апостольской Церкви ко всем православным христианам. Русский перевод: СПб., 1850, с. 7—8, 36—38. Однако Рим не сложил оружия. В 1894 г. папа Лев XIII во-

"объединению всех исповеданий или Церквей" Послание Патриархов важно своим свидетельством о жизненной силе Православия, способного в глубинах церковного сознания в нужный момент явить "инстинкт церковной истины".

С начала XIX века в русском обществе появляется интерес к прошлому своего народа, его истории. Предметом особого внимания в это время становится старина, в том числе икона. Появляется ряд исследований о ней. Но на икону смотрят вне вероучебного контекста, как на наследие прошлого, и основной критерий в ее оценке — эстетический: к ней подходят с мерками античности и итальянского Возрождения, которое является нормой художественного творчества. Некоторых захватывает безотчетное и непосредственное ощущение духоносной красоты древней иконы. Рабское подражание Западу перестает удовлетворять. "Мы уже начинаем осознавать яснее, — писал в 1846 г. Хомяков, — бессилие и бесплодность всякой подражательности, будь она явно рабская, то есть привязанная к одной какой-нибудь школе, или свободная, то есть эклектическая" [57]. В некоторых слоях общества появляется определенное противодействие засилию западного искусства, причем противодействие в плане вероучебном, явного

зобновил попытку унии, обратившись в Константинополь и изменяя условия: православные могут сохранить свою веру; и единение заключалось бы только в признании папы "высшим духовным и мирским главою всей рассеянной по земле Церкви и единым наместником Христовым на земле и раздаятелем всякой благодати". На этот раз ответ последовал (в 1895 г.) от Константинопольского Патриарха Анфима, который вновь обличает латинские заблуждения, включая в них и два нововведенных догмата: непорочного зачатия (1854) и папской непогрешимости (1870). Для осуществления единства он требует прежде всего единой общей веры: если же латиняне докажут, что до IX века Восточная Церковь исповедовала Филиокве, чистилище, непорочное зачатие, светскую власть и непогрешимость Римского епископа, — "то мы ничего не имеем сказать" (Окружное патриаршее и синодальное Послание Константинопольской Церкви по поводу энциклики папы Льва о соединении Церквей от 20 апреля 1894 г. Русский перевод: СПб., 1896, с. 4 и 8).

57. Мнение русских об иностранцах // Хомяков А. Указ.соч., с. 133.

противокатолического направления. Если для поборников Запада традиционное иконописание представляется преградой для свободного творчества, то “ревнители Православия, — пишет Сахаров, — начали удаляться от всего живописного, признали всякое нововведение отступлением от Церкви”, и это *живописное* нововведение рассматривается как результат целеустремленной акции Рима: “Западные учители, приезжая просвещать русских в художествах, твердят нам более ста лет, что художнику не должно связывать руки, что ему нужно предоставить свободу [...]. Заезжие гости действовали по видам католицизма; они были только проводниками мнений, которые обдумывались в Риме и клонились к уничтожению византийского иконописания” [58].

В связи с обшим движением интереса к национальному наследию начинаются поиски искусства, которое было бы и национальным, и нравственно возвышающим, и эстетически воспитательным. Этим были озабочены и правительство, и славянофильствующая часть русского общества, и церковная иерархия. Заботятся о создании “нового иконописного стиля взамен *варварского* и *грубого* византийского”. Искали художников, которые могли бы расписывать соборы и церкви картинами в более современном, *улучшенном* стиле, отвечающем мощи и духу государства [59].

Именно тогда, когда искусство, оторвавшись от питавших его корней, становится классовым, начинаются попытки, вместо естественного, органического выражения

58. Сахаров И. Указ.соч. В это время делаются попытки соединить традиционную иконопись с живописным направлением, но они остаются нежизненными; для культурного человека это было не нужно и не достаточно; не нужно же и не достаточно, хотя и по другим причинам, и для человека церковного.

59. Грищенко А. Русская икона как искусство живописи // Вопросы живописи. М., 1917, с. 11.

народом своей веры и жизни, найти и навязать *народность* сверху. Уже в конце XVIII века начинается "борьба за создание теоретической программы русского национального искусства" [60] (светского и религиозного), опирающегося на широкие народные массы. Традиционное искусство не задавалось целью быть "народным" или "чисто русским", а было им, отражая весь комплекс жизни народа (жизни духовной, социальной, политической), осмысляя его; оно не стремилось воспитывать художественный вкус народа, а выражало его. Теперь же к искусству, лишенному своей основы, предъявляется целый ряд требований: оно должно быть "народным", "чисто русским", выражать "духовность" , "дух и мощь государства" и т.д. Традиционное искусство, веками вырабатывавшееся в глубинах соборного опыта Церкви, всегда было одним из элементов, объединяющих различные слои общества: оно было одинаково понятно и знатному, и простому, и образованному, и неграмотному, потому что было выражением общей всем веры. К нему применялись одни и те же мерки людьми различных общественных положений. Оно несло красоту в ее общенародном понимании, как в плане эстетическом, так и в плане духовном. Эти два плана не разделялись, хотя и выражались они на различной духовной и художественной высоте. Иконы различались более или менее высоким стилем и богатством отделки, но не самим характером искусства.

Теперь положение меняется. И дело не только в том, что крестьянин не мог себе позволить иметь "икону" модного художника в силу простой материальной невозможности; нужно было изменение самой психологии народа, чтобы понять и принять то, чего он не создавал: индивидуальное творчество, к тому же подражательное, а в плане

60. Зотов А.И. Народные основы русского искусства. М., 1961, т. 1, с. 116.

вероисповедном чуждое ему. “Посмотрите, — писал в 40-х годах XIX века Боткин, — есть ли нынче какая-нибудь симпатия между художником и народом? Они чужды друг другу и нет одному дела до другого” [61]. Иначе и не могло быть. “У современных художников [...], - говорит Погодин, — всегда перед глазами Пантеоны и Мадонны, так могут ли они понять, что такое Русский образ и что такое Русская икона?” [62] Эти “Пантеоны” и “Мадонны”, пленившие воображение художника, привели к тому, что он утерял различие не только между портретом и иконой, но и между мифологией и Евангелием. “Крайне прискорбно для христианского чувства, — пишет архиепископ Анатолий, — в лабораториях наших художников видеть в смеси картины, представляющие священные и мифологические предметы, изображение Спасителя наряду с каким-нибудь Бахусом, Богоматери с Венерою и тому подобное. Неужели наши художники дошли до такой мудрости, что сравняли все верования? К чему же это поведет? Чем кончится?” [63] Конечно, в храмах изображения Бахуса и Венеры не помещались; но для эпохи характерно это смешение, то есть полная утеря чувства реальности. Иногда связь изображенного с религией ограничивается лишь надписанием имени без соответствия этого имени изображенному лицу. Нечувствие лжи таково, что доходит подчас до прямого кощунства [64]. В обществе считалось хорошим тоном заказать *икону* известному и модному живописцу, который, по словам Буслаева, даже не знает, как писать священные

61. История русского искусства. М., 1964, т. VIII, кн. 2-я, с. 37.

62. Цит. по: Щекотов Н. Иконопись как искусство // Сб. "Русская икона", СПб., 1914, вып. 2-й, с. 130.

63. Архиепископ Анатолий. Указ.соч., с. 109.

64. Что и используется в наше время атеистической литературой. См.: Емеля Л.И. Происхождение религиозных обрядов. Л., 1959. С надписанием МР ѲУ, нимбом и сиянием изображена купчиха Чихачева (с. 45). По приказанию Аракчеева художник изобразил в виде Богоматери его сожительницу Минкину, и образ этот был помещен в храме села Грузино Новгородской губернии (там же, с. 44).

сюжеты, а к иконописцам обращаться не снисходит [65]. "Иконы" пишут с живых моделей или по воображению художника, что и продолжалось до конца синодального периода. Даже великий Филарет, несмотря на все свое влияние, мог лишь в проповеди, правда в довольно резкой форме, заклеймить подобное положение: "Дерзость писать иконы по воображению живописца есть порождение своеволия новейших времен" [66].

При стремлении создать церковную живопись, которая была бы чисто "русской", "националистические тенденции, как это всегда бывает, вызвали к жизни многие странные обратные явления. Призванные художники, большинство которых прошло немецкую школу, либо обновленную римско-болонскую, должны были осуществить заветное желание правительства вернуть религиозному искусству его былое великолепие, мощь и значение" [67]. В росписях столичных храмов (Исаакиевского собора в Петербурге [1818—1858] и храма Христа Спасителя в Москве [1837—1883]) участвует целый ряд художников римокатоликов, профессоров и питомцев императорской Академии художеств: Брюллов, Семирадский, Бруни, фон Нефф [68]. Им, наряду с другими, выпала судьба создать национальное русское искусство — "заменить Феофана Грека, Рублева, Дионисиев и многое множество безымянных мастеров древней иконы. При полном небрежении к драгоценным памятникам старорусского искусства новым, "высоким" иконописным стилем остались довольны не только в офи-

65. Буслаев Ф.И. Общее понятие о русской иконописи // Сочинения, СПб., 1908, т. 1, с. 406.

66. Слово на Успение, 1840 г. // Слова и речи. М., 1882, т. IV, с. 157.

67. Грищенко А. Указ.соч., с. 11.

68. Будущий историк искусства Гнедич еще за два года до освящения храма Христа Спасителя, будучи студентом Академии художеств, подал в соответствующую инстанцию заявление о том, что роспись этого храма, сделанная его учителями, является "скандалом для России", и предлагал соскоблить ее и заменить другой.

циальных сферах"[69]. В качестве примера достигнутого результата Грищенко приводит оценку славянофила Шевырева (славянофилы с великим восторгом встретили новую "религиозную живопись"): "Бруни успел найти [...] и новый образ для своей Мадонны и новое положение, он изобразил ее чертами девы; в задумчивых томных глазах, в бледности колорита, в эфирном стане, в неразвитой моложавости, которую даже вменяли в порок художнику, вы видите эти признаки Мадонны, северной, скажу Русской, которой мысль и образ родится на берегу Невы"[70]. И вот эта пошлость с примесью сублимированной эротики заменила икону. И "какая пропасть отделяет эту мадонну с берегов Невы от великого образа Богоматери, родившегося на берегах Геллеспонта, — писал Н. Щекотов, — и как трудно, почти невозможно было людям 40-х годов перешагнуть эту пропасть и возвратиться к красоте древности"[71].

Из Послания иконописцу мы знаем, что в эпоху расцвета руководством иконописцев в их работе было наставление старца в умном делании. Куда же обращаются теперь за руководством в "иконописании"? В Академию художеств[72] и еще, для получения "оригиналов", за границу. Победоносцев, будучи обер-прокурором Синода (1880—1905), постоянно заказывал немецкому книготорговцу Гроте в Петербурге печатные образцы западных художественных произведений, которые и рассылал по монастырям как руководство в писании "икон", отдавая особое предпочтение искусству дюссельдорфских На-

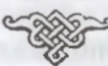
69. Грищенко А. Указ.соч., с. 12.
70. Там же, с. 12—13.
71. Щекотов Н. Указ.соч., с. 130.
72. В 1856 г. в Академии художеств учреждается класс "православного иконописания". "Православным" он был только по наименованию. На самом же деле это была "эклектическая смесь академического классицизма с подражанием византийской живописи" (История русского искусства т. IX, 1-я часть, с. 31).

зарян [73].

В этом контексте трудно читать без горечи и возмущения определение Святейшего Синода от 27 марта — 14 апреля 1880 года: "Для того чтобы церковная живопись, при строгом охранении преданий, соответствовала и требованиям искусства и через то, помимо религиозного своего значения, могла оказать значительное влияние на развитие изящного вкуса в массах, Святейшим Синодом было признано весьма полезным посредничество Императорской Академии Художеств между заказчиками и художниками при устроении целых иконостасов, отдельных киотов и образов" [74]. Это распоряжение свидетельствует о глубокой трагедии русского искусства: народу, обладавшему величайшей в мире художественной культурой, создавшему великое мировое искусство, понадобилось "развитие изящного вкуса" — и это, чтобы понять и принять чуждое этому народу искусство, которое являлось якобы следствием органического развития древнего (теория, столь любезная современным историкам искусства).

73. Их живопись Гете в свое время назвал "новым слезливо-благочестивым антиискусством" (neue frömmelnde Unkunst). См.: Hauptmann P. Das russische Altgläubigertum und die Ikonenmalerei // Beitage zur Kunst des christl. Ostens. Erste Studien-Sammlung, Band 3, Recklinghausen, 1965, S. 34.

74. Булгаков С.В. Настольная книга для церковносвященнослужителей. Киев, 1913, с. 746, прим. Бывали случаи, когда и сами органы церковной власти бывали вынуждены, вопреки господствующему течению, поддерживать традиционную иконопись в порядке оппортунизма. Так, в 1888 г. Синод постановил: "Ввиду предубеждения старообрядцев против икон нового итальянского письма, приходские священники имеют наблюдать, чтобы в православных церквах, особенно среди старообрядческого населения, иконы были письма более соответствующего греческим подлинникам". То же относилось и к церковному пению, и в том же постановлении Синода мы читаем: "Ввиду нерасположения раскольников к так называемому партесному пению приходские священники имеют наблюдать, чтобы в православных храмах, особенно среди раскольничьего населения, оно приближалось по возможности к древним церковным напевам" (с. 742).



Православная икона, которая почти тысячелетие была выразителем веры и жизни народа, предана культурным его слоем забвению, причем настолько, что, когда Гете, познакомившись в Веймарском храме с палехскими иконами, был поражен тем, что они написаны современными мастерами, сохранившими византийские традиции, и запросил сведений о суздальской иконописи, то не только придворные круги и местные власти, но и известный историк Карамзин и даже Академия художеств этих сведений дать ему не смогли [75]. Как пишет П. Муратов, “в несколько десятилетий рассеялось все, что накоплялось веками. Иконостасы барокко или классицизма сменяли, где только возможно, древние новгородские и московские иконостасы. Старинные иконы сваливались в церковных подвалах или на колокольнях. Переписанными или искаженными они сохранились лишь в забытых церквах глухих городов или в Олонецких или Вологодских деревянных церквах, не знавших ни соседства, ни попечения помещика [76]. И “главная причина порчи и уничтожения наших древних икон, — писал еще в 1907 г. Тренев, — заключается все же в том равнодушии, которым их дарит просвещенное русское общество и наше православное духовенство” [77]. “Иконопись была великим, мировым искусством в те дни, когда благодатная сила, жившая в Церкви, созидала Русь [...]. Потом времена изменились. Церковь испытала на себе тлетворное влияние

75. История живописи. М., т. VI, с. 5, прим. (изд. Кнебель).

76. Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М., 1914, с. 4. Цит. по: Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи. М., 1963, т. 1, с. 11.

77. Сохранение памятников древнерусской иконописи // Иконописный сборник. Вып. 1, с. 2. Нужно оговориться, что все же не все духовенство разделяло взгляды на икону просвещенного общества. Многие настоятели храмов и монастырей старались, иногда даже вопреки своим просвещенным прихожанам и старостам, сохранять древние иконы.

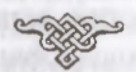
мирского величия, попала в плен и мало-помалу стала превращаться в подчиненное орудие мирской власти. И царственное великолепие, к которому она приобщилась, затмило благодать ее откровений. Церковь господствующая заслонила Церковь соборную. Образ ее поблек в религиозном сознании, утратил свои древние краски. Потемневший лик иконы в богатой золотой одежде — вот яркое изображение Церкви, плененной мирским великолепием"[78] с одной стороны. А с другой стороны, официальное церковное искусство, выражающее *дух и мощь государства.* На православную икону было поставлено клеймо "старообрядчества", а "смиренное подражание" католичеству и до сих пор принимается как православное и, как таковое, упорно защищается и многими иерархами, и верующими.

Нужно сказать, что в забвение иконы немалый, хотя и не столь очевидный вклад внесло и русское старообрядчество. Правда, оно сыграло большую роль в сохранении старинной иконы, что само по себе является его большой заслугой. Однако, как правильно отметил Ключевский, "раскол уронил авторитет старины, подняв во имя ее мятеж против Церкви и, по связи с ней, против государства"[79]. Этот-то мятеж и имел немалое значение для отталкивания от иконы. В то время как одна часть русского общества, подпав западным влияниям, целиком усвоила новое мировоззрение и новое искусство, другая его часть, оставшаяся в ограде Церкви, стала проникаться равнодушием к достоянию прошлого, которое было идеалом старообрядчества, и, более того, увидела, какими опасностями грозит слепая к нему привязанность. В глазах государства это был мятеж, и потому все, что его вызвало и чего он продолжал держаться, было неблагонадежным. В глазах же Церкви вся-

78. Трубецкой Е. Россия в иконе; Умозрение в красках. Париж, 1965, с. 157—158.

79. Ключевский В.О. Сочинения в 8 т. М., 1957, т. III, с. 318.

кое положение, даже по существу правильное компрометировано самым фактом учинения раскола, выпада из тела Церкви. Наконец, для многих эти два положения могли сливаться воедино, и таким образом, в обществе происходило отталкивание от того, что защищало старообрядчество, развивалось равнодушие и безразличие.



Интерес к иконе, пробудившийся в первой половине XIX века, все более возрастает, увеличивается число исследований. Во второй половине века появляется наука о древнерусском искусстве. "В наше просвещенное время стали наконец отдавать должную справедливость ранним произведениям грубого средневекового искусства", — писал Буслаев [80]. Этот период отмечен появлением целого ряда ценных исследований так называемой иконографической школы. Но в связи с переменами в общих взглядах на искусство, икона перестает считаться художественным произведением и рассматривается в чисто археологическом плане. Главный интерес иконописи мыслится теперь в сохранении церковного предания в иконографических сюжетах. Правда, за иконой признается известное достоинство: в плане религиозного содержания "наша древняя иконопись имеет свои неоспоримые преимущества перед искусством западным" [81]. Но в плане художественном она — результат "коснения Древней Руси до XVII столетия и в литературном, и вообще в умственном отношении" [82]; она "соответствует суровому сельскому народу [...], прозаическому и незатейливому на изобретения ума" [83], принадлежит "крайне не-

80. Буслаев Ф.И. Указ соч., с. 51.

81. Там же, с. 10.

82. Там же, с. 29.

83. Там же, с. 41

развитому состоянию искусства, бедного техникою и чуждого первым условиям изящного вкуса, воспитанного изучением природы и художественных образцов" [84].

Тут представляется любопытная картина: по своему художественному уровню икона не отвечает требованиям современного образованного общества. Помимо равнодушия, писал Тренев, "о ней отзываются иногда как о чем-то уродливом, курьезном, отжившем свое время" [85]. Западные влияния считаются плодотворным фактором в развитии варварского русского искусства; но вместе с тем подражание западным образцам вызывает недовольство и порицание. А во второй половине столетия подражательное искусство и "напыщенная сентиментальность" академической живописи вызывает резкий отзыв Буслаева: "Русским живописцам нашего времени предстоит решение трудной задачи — выйти из этого бессмыслия и безвкусия, завещанного XVIII веком". Он высказывает необходимость отделить церковное искусство от светского. Художникам следует "строго отделить живопись церковную, или иконопись, от живописи исторической и портретной". И здесь "их ожидает завидная участь быть вполне оригинальными творцами в приложении к национальным потребностям всех пособий не только развитой художественности, но и науки для того, чтобы церковное искусство и в наше время, как давно прежде (то есть при *коснении. — Л.У.*) не только вдохновляло к молитве, но и поучало своими мыслями" [86].

Твердо усвоенная мысль о коснении в умственном отношении допетровской Руси приводит к курьезному убеждению, что просвещенный новой культурой человек лучше понимает христианство. Историк церкви Е. Голубин-

84. Там же, с. 21.
85. "Сохранение памятников...", с. 33—34.
86. Буслаев Ф.И. Указ.соч., с. 67.

ский так и писал: "Период петербургский есть период водворения у нас настоящего просвещения, а вместе с ним, подразумевается, и более совершенного понимания христианства" [87]. Такой взгляд на роль "просвещения" в плане духовном побуждает сделать не менее парадоксальный вывод и в плане искусства, именно: "просвещенный" художник, вооруженный "развитой художественностью и наукой, более совершенно понимая христианство, может создать и более совершенное искусство, чем непросвещенный иконописец-монах". От такого просвещенного художника теперь требуется создать искусство, которое, как и прежде, с "религиозным воодушевлением" соединило бы "верность природе". Завороженность этим *открытием* верности природе пленила на 300 лет русского культурного человека и оттолкнула его от иконы.

И вот исследователи и теоретики второй половины XIX и начала XX веков в своем восприятии искусства и в поисках его путей исходят из тех же теорий XVII века; для них пробуждение "чувства божественной красоты" у древнерусского художника совершилось "не ранее XVII века, под влиянием западных образцов, которые дали решительное европейское направление лучшим тогдашним мастерам" [88]. Творчество Ушакова и его направления обычно рассматривается этими исследователями как начало обновления русской иконописи. "Если бы наше православное русское иконописание продолжало следовать по тому же пути совершенствования и после XVII века [...], — писал Тренев, — то, совершенствуя все более и более свои художественные формы и продолжая так же блестяще их сочетать с достоинствами его внутреннего религиозного содержания, оно достигло бы той желаемой степени развития,

87. Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских. М., 1901, с.XXI.

88. Буслаев Ф.И. Указ. соч., с.423 - 424.

38. Нерукотворный Спас работы С. Ушакова

39. Господь Вседержитель. XVIII в.

40. Христос Спаситель. XIX в.

при которой могло бы удовлетворить в художественном отношении самому требовательному и развитому вкусу современного просвещенного русского человека. Но путь этого совершенствования [...] был прегражден последовавшими историческими событиями" — реформами Петра, слишком быстрым поворотом России к Западу [89].

Однако в действительности дело здесь по существу не в реформе Петра, а в закономерности пути того течения, истоки которого восходят ко второй половине XVI века. В XVIII и XIX столетиях оно движется в том же направлении, которое дано было ему в XVII веке. Стремительный поворот при Петре лишь ускорил процесс обмирщения, представителями которого были Ушаков и Владимиров, в теоретическом же плане вся "прогрессивная" литература их времени. Как выразился Н.П. Кондаков, "вся эта убогая литература, вместе с ухищрениями иконописцев Симона Ушакова, Иосифа Зографа и других, свидетельствует лишь об одном: полной катастрофе иконописания, как и вообще, надо думать, всего художественного дела Московской Руси" [90].

"Путь совершенствования" по следам Запада, открытый художниками XVII века, дойдя до своего логического завершения, оказался в церковном искусстве достойным наследием "века просвещения" — "бессмыслием и безвкусием", для одних из-за низкопробного подражательства, для других из-за отступления от православного Предания и "смешения всех верований".

Итак, не удовлетворяет ни подражание Западу, ни древняя икона, притом прежде всего в плане эстетическом. Первое — "крайняя степень безвкусия" [91], несамостоятельно, как низкопробное подражательство, и к тому же

89. Тренев Д.К. Русская иконопись и ее жизненное развитие. М., 1902, с. 9—10.

90. Кондаков Н.П. Русская икона. Прага, 1931, ч. 1-я, с. 48.

91. Буслаев Ф.И. Указ.соч., с. 26—27.

“бессмыслица”; второе, то есть икона, в плане художественном находится в младенческом состоянии и потому также лишена самостоятельности. “Если странно возводить произведения русского церковного искусства до степени художественных, — писал Г. Филимонов, — то еще несправедливее низводить их на крайнюю степень ремесленных. Избрав средний путь, мы должны будем видеть в них художественно-ремесленные произведения, а самое искусство, какова, например, наша иконопись, признать художественным ремеслом, или промышленным искусством, как и всякое искусство, не высвободившееся из служения Церкви и не возвысившееся до степени чисто свободного творчества. Итак, по нашему мнению, иконопись есть искусство Церкви, и потому она не чисто свободное искусство: иконописцы — художники Церкви, а потому не свободные художники” [92]. Значит, пока это искусство не “высвободится” из “служения Церкви”, оно не может и “возвыситься” до чисто свободного творчества потому, что творчество свободное есть привилегия культуры: в Церкви же “высвободиться” иконопись, как искусство, не может, так как она “скована догматами учения” [93].

Заметим, что пишут это верующие, православные люди, любящие икону и посвятившие жизнь ее изучению, искренне стремящиеся возродить именно искусство церковное, или, во всяком случае, наметить его дальнейшие пути. Но при этом оно должно быть “свободным” — и свободным не от чего-либо иного, а именно от Церкви, от ее догматов. Вот уж, действительно, “под предлогом просвещения, — как сказал преподобный Серафим Саров-

92. Филимонов Г. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи. М., 1873, с. 1.

93. Буслаев Ф.И. Указ.соч., с. 71. Это открытие, что церковное искусство "сковано догматами и учением Церкви", сделанное в 40-х гг. прошлого века Дидроном, было твердо усвоено русскими учеными и осталось основным перепевом русских исследователей до нашего времени

ский, — мы зашли в такую тьму неведения, что нам уже кажется неудобопостижимым то, о чем древние [...] явно разумели" [94].

Приглашенный Васнецовым в 1888 г. для участия в росписи Владимирского собора в Киеве, художник Поленов ответил отказом, мотивировав его так: "Догматы Православия пережили себя и отошли в область схоластики. Нам они не нужны... Это повторение задов, уже высказанное тогда, когда религия действительно была живой силой, когда она руководила человеком, была его поддержкой" [95]. Такое отношение к догматам не было разрывом со стариной; это был разрыв живой связи с полнотой жизни Церкви, полнотой ее ведения. Потому, что именно "догматы суть "богоприличные" свидетельствования человеческого духа об узренном и испытанном, о ниспосланном и открытом, в кафолическом опыте веры, о тайнах жизни вечной, раскрытых Духом Святым" [96]. Если догматы, как выражение конкретного опыта веры, перестают жизненно восприниматься и переживаться, а "сковывают", то, значит, действительно та вера, которую они выражают, перестала быть живой силой. И вот с таким подходом к вере и Церкви стараются создать церковное искусство, которое "вдохновляло бы к молитве" и "поучало своими мыслями".

Конечно, ни Буслаев, ни Филимонов, ни другие не знали всего того богатства иконы, которое, хотя и по остаткам, знаем мы. Но дело не в том. Важно, что их суждения о свободе художника и о православной иконе характерны для целой эпохи XVIII—XIX веков, да и XX-го, усвоившей взгляды, чуждые тому искусству, о котором они судят. Целые поколения, воспитанные на расцерковленном мировоззрении светской культуры, разрушившей целостность

94. Разговор с Мотовиловым // Житие преподобного Серафима. Париж, 1935, с. 29.

95. История русского искусства, т. IX, кн. 2-я, с. 110.

96. Флоровский Г. Дом Отчий // Путь. Париж, 1937, № 7, с. 79.

мировоззрения церковного, оказались не в состоянии воспринять полноту Православия, единство вероучения, духовной жизни и творчества.

“Чтобы совершенствовать современную иконопись и писать святых в желаемом духе истинного Православия, — пишет Тренев, — иного средства пока и быть не может, как только изучать добросовестно древние памятники нашей старины. Только после этого иконописец готов для *собственного свободного творчества*” [97]. Уже в конце XIX века появляется ряд художников, воспитанников Академии, стремящихся воссоздать церковное искусство, и именно на почве изучения древней иконописи при помощи пособий “развитой художественности и науки”: Солнцев, Васнецов, Нестеров, Врубель. Им и было суждено воплотить мечты о *чисто русском* религиозном искусстве. Особенным успехом пользовалось в России, и до сих пор еще пользуется, творчество Васнецова. Нестеров так говорит в 90-х годах о его работах в Киевском соборе Святого Владимира: “Там мечта живет, мечта о “русском ренессансе”, о возрождении давно забытого дивного искусства Дионисиев, Андреев Рублевых” [98]. К сведению поклонников религиозного творчества Васнецова приведем его собственный отзыв о своей попытке возродить русскую иконопись и характеристику собственного творчества. В этой характеристике нельзя не отметить искренности и большого мужества прославленного художника. Как-то в 1925 г. в кругу друзей Васнецов восторгался древними фресками Ферапонтова монастыря, Спаса Нередицы и

97. Тренев Д.К. Указ.соч., с. 13.

98. Михайлов А. М.В. Нестеров. Жизнь и творчество. М., 1958, с. 90.

42. «Богоматерь» письма Васнецова

других. Один из присутствующих заметил: "А Ваши иконы? А Ваша роспись? Ведь это шедевр! Ведь это глубокое понимание духа религии в интерпретации русских художников, даже, можно сказать, всей Русской Церкви!" "О нет, — горячо запротестовал Васнецов. — Так можно было говорить, когда русская древняя икона не была открыта. Ведь мне самому казалось в гордыне безумной (слова из Китежа. — *Л.У.*), что именно я — и только я — понял дух древней русской живописи и еще, в несколько ином духе, Нестеров. Но когда реставрировали древнюю живопись, и эти фрески в монастырях, отыскали дониконовскую икону и еще более древнюю, то открылся совершенно новый чудесный мир глубочайшего вдохновения и знания закона натуры, выявилось поразительное понимание взаимодействия цветов и техники живописи. Ведь эти древние живописцы, будучи связаны традицией и определенными формами, создали подлинную, настоящую живопись в самом глубоком ее понимании, а именно как игру красок. Это были не рисовальщики, как мы, нынешние, а были творцы, настоящие художники. Россия должна гордиться не современной, то есть послепетровской, живописью, так как мы, вообще, лишь подражатели, правда, своеобразные, на свой лад, но все-таки плетемся за Европой — что греха таить. Мы должны гордиться нашей ***древней иконой***, нашей ***древней живописью***: тут никого нет выше нас [...]. Я сам думал, что я проник в дух русской иконы и что я выразил внутренний мир живописца того времени, что я постиг — это уж от гордости — технику этого старого времени. Оказалось, однако, что я глубоко заблуждался. Дух древней русской иконы оказался во много раз выше, чем я думал. Внутренний мир живописи того времени был гораздо более богатым в духовном смысле, чем дух нашего времени, или лично мой, или Нестерова, и нам далеко до их техники, до их живописного эффекта. Моя жи-

вопись — это только слабое отражение, притом еше выхолощенное, очень богатого мира древней русской иконы...”[99]

Здесь как нельзя более уместно замечание Хомякова: “Задатки, данные искусству неученою Русью, далеко еще не оправданы ученою Россиею”[100]. Искусство Васнецова, основанное на изучении древней иконописи, оказалось, по сравнению с иконой, лишь выхолощенным ее отражением в сочетании с немецкой романтикой, то есть ложно отраженным “византийским искусством”. Как писал о нем П. Муратов, он “при всем своем рвении к национальному мотиву остался живописцем немецкого склада”[101]. Древняя икона для Васнецова предмет изучения извне, а не плод вживания в живую ткань Предания Церкви, его искусство выходит не из глубин духовного опыта Православия, а из предпосылок той же расцерковленной светской культуры.

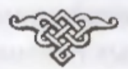
В церковном искусстве культура эта оказалась бессильной. Если в плане культуры синтез между Россией и Западом оказался возможным, то не может его быть там, где дело касается вероисповедания; искаженное христианство не может дать синтеза с христианством подлинным. Бесспорным остается факт: применение к церковному искусству принципов искусства западного и даже создание на этих принципах *национального* искусства на основе изучения древней иконописи церковного искусства не создало. Иначе говоря, “смешение верований” (по выражению архиепископа Анатолия), а здесь мы имеем дело именно с таким смешением, оказалось несовместимым с жизненными и вероучебными положениями Православия. А потому перенесение римокатолического образа на православную почву лишь внесло свой вклад в общий процесс расцерко-

99. Маковская С. Иконописцы и художники // Русская жизнь. 3 ноября 1965. №5940, с. 4.

100. Хомяков А. Мнение русских об иностранцах, с. 134.

101. Вокруг иконы, № 1; газета Возрождение, 27 января 1933, Париж.

вления православного сознания.



Как мы видели, в результате духовного спада в ведущей верхушке православного общества сперва атрофировалось сознание вероучебного значения образа, а затем образ вообще перестал восприниматься во всем том значении и ответственности, которые он имеет в Православии. Увлеченное западными новшествами, просвещенное общество с легкостью приняло замену православной иконы подражанием римокатолическому образу, то есть с полным безразличием отнеслось к тому, что образ этот имеет свои истоки в совершенно другом, не православном духовном опыте, не в православных, а в иных догматических предпосылках. Если на Руси в XVII веке еще была попытка противодействия ему (хотя и только в плане духовного опыта, и притом скорее стихийно), то в XVIII веке такой вопрос не только не ставился, но просто потерял всякий смысл, поскольку было принято на веру, что заимствованная у Запада "христианская культура" несет с собой и христианский образ (не ставится этот вопрос, по существу, и до сих пор). К тому же перед лицом иконоборчества воинствующего протестантизма, римокатоличество, так же как и Православие, исповедует догмат иконопочитания Седьмого Вселенского Собора. В этот решающий период раскрытия соборным сознанием христианской вселенской истины Запад и Восток согласно и совокупно утверждали богооткровенную истину иконопочитания; и хотя Запад и не следовал за Востоком в богословской аргументации, пока он был единым с церковным телом, то и образ, и богословие образа были общими как для Востока, так и для Запада. Однако богословие это осталось для Запада, так сказать,

18 - 77341

мертвым капиталом: оно не вошло в богослужебную жизнь Церкви и не проникло в церковное сознание. И можно ли считать случайным, что почти одновременно обнаруживаются два противоположных понимания и отношения к образу? Седьмой Вселенский Собор, предоставляя художнику лишь художественную сторону дела, истинными иконописцами полагает св. Отцов: "Они созерцают и являют в себе то, что надлежит изобразить"; само же иконописание обосновывается Преданием Церкви, "ибо она есть Духа Святого, живущего в ней" (Орос Собора). В то же время на Западе Каролиновы Книги подрывают самую основу церковного искусства, вырывают его из церковного Предания и соборного опыта Церкви, предоставляя его произволу художника, и одновременно утверждают Филиокве [102]. После выпадения Рима из соборного тела Церкви именно это учение и определило весь ход церковной жизни Запада и, следовательно, его культуру. И можно ли считать случайным, что в дальнейшем икона стала принадлежностью только народов православного исповедания, независимо от их географического положения, национальной и расовой принадлежности, так же как и образ римокатолический — народов латинского исповедания?

Напомним, что на путях расхождения с Востоком, западная Церковь не приняла 82-го правила Шестого Вселенского Собора, которым отменялись символы, заменявшие человеческий образ Христов. Она осталась в перспективе "образов и сеней" Ветхого Завета. Сохранив ветхозаветный символ, Запад умалил значение христианского образа Откровения — Личности Христа, Слова и Образа Отчего. Это неусвоение значения личного образа становится основным дефектом римокатолического искусства и

102. А Франкфуртский Собор видит в образе лишь украшение храма и напоминание о минувших делах, что и является до сих пор официальной установкой Римской Церкви. Напомним, что и Лютер стоял на точке зрения Каролиновых Книг и Франкфуртского Собора.

находит впоследствии свое утверждение в схоластическом богословии.

Если никакой образ невозможно понять вне породившей его среды, то тем более образ церковный — вне Церкви. Исходным моментом здесь должна быть сама основа бытия Церкви, ее жизни. Этой основой, как для римокатоличества, так и для Православия, является исповедание Святой Троицы, которое имеет решающее значение для всей совокупности жизни Церкви, ее канонического строя, характера богословского мышления, духовной жизни и творчества потому, что "Сын и Дух Святой, посланные Отцом, открыли ей Троицу не абстрактно, в виде рассудочного знания, а как основную норму ее жизни" [103], которая и есть по образу Святой Троицы. Поэтому всякое искажение, догматическое заблуждение в учении о Святой Троице не может не иметь соответствуюших последствий во всем комплексе бытия Церкви, а следовательно и в ее искусстве. Именно с возведением Филиокве в богословскую систему начинается обмирщение искусства западной Церкви. Конечно, этот вопрос требует специального исследования. В нашем же контексте мы лишь кратко коснемся тех последствий филиоквизма, которые послужили причиной искажения православного искусства.

Два положения, относящиеся к двум разным аспектам бытия Единосущной Троицы, непосредственно находят свое выражение в искусстве, вернее, определяют его содержание и характер: это план внутритроичного бытия (план богословия) и план домостроительства, божественного действия в мире (план икономии).

Догмат о Троице, как всякий христианский догмат, может иметь только одно основание — Откровение, Откровение Бога в трех Лицах. Но восприятие и усвоение этого

103. Лосский В. О третьем свойстве Церкви // Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата, № 2—3 (1950), с. 65 (по-французски).

Откровения — иное в Православии и в римокатоличестве. Это расхождение обусловливает и иную триадологию и то различие, которое существует между искусством Православной Церкви и римокатоличества [104]. Отправной точкой православного богословия в исповедании Святой Троицы является Личность — основная тайна христианского Откровения, Личность как обладательница полнотой Божественной природы. Поэтому личность имеет ключевое значение как для иконного богословия, так и для самого образа. Именно на конкретной Личности Единого от Святой Троицы воплощенного зиждется догмат иконопочита-

104. На Востоке Откровение всегда понималось как путь спасения, и только на этом пути мыслилась и возможность богообщения, богопознания как причастия к Божественной жизни, общности бытия. Обожение человека как средоточие святоотеческого учения о спасении и есть путь богопознания. Это восхождение к Богу идет путем обратным схождению Бога к человеку: "От единого Духа, чрез единого Сына, к единому Отцу", — по словам св. Василия Великого (О Святом Духе, гл. 18 // Творения, М., 1846, часть 3-я, с. 303).

Запад же в усвоении и познании Откровения идет путем не живого конкретного опыта, а путем отвлеченного мышления, оперируя логическими категориями. Исходным положением римокатолической триадологии является перенесение плана Божественной икономии во времени в план вневременного внутритроичного бытия: если Дух Святой посылается в мир Отцом и Сыном, — значит, Он и в недрах Святой Троицы, как Ипостась, исходит от Отца и Сына. Уже Тертуллиан, который считается основателем языка и формы мышления латинского богословия, связывал порядок явления Божественных Лиц в их икономии с Их предвечными исхождениями. Начиная с него это переложение домостроительства в триадологию осталось нормой западного богословствования, особенно благодаря престижу Блаженного Августина, который окончательно превратил аналогию в логическое соответствие между этими двумя планами. "В богопознании и богопонимании, — говорит Н. Бердяев, — роковое значение имела аналогия. Особенно это явственно в системе Фомы Аквината. Бог познается по аналогии с природным миром, с природными предметами. Он есть как бы высочайший природный предмет, наделенный всеми качествами в превосходной степени. Бог есть "сверхъестественное", но "сверхъестественное" оказывается лишь высочайшей степенью "естественного" ("естественное" занимает больше места, чем "сверх"). Аналогия Бога с силой природного мира не есть христианская аналогия. На почве этой создается богословский натурализм, который есть наследие языческого богословствования. Также и Церковь понимается по аналогии с государством, с царством кесаря..." (Из размышлений о теодицее // Путь, Париж, 1927, № 7, с. 56).

ния. Понятие личности того, ***кто*** изображается, позволило святоотеческому богословию преодолеть, как мы уже говорили, основную дилемму иконоборческого спора. В общении личности человеческой с Личностью Божественной через образ и есть для православного богословия начало “видения лицом к лицу” [105]. Только личный образ есть путь к своему первообразу, будь то к Личности Бога, ставшего Человеком, или к личности человека, обоженного нетварной благодатью Духа Святого.

На Западе же, если молитва, как и на Востоке, обращается к Личности, то для богословия, принявшего определенную форму с введением в официальное исповедание веры Филиокве (Дух Святой исходит от Отца и Сына) и особенно последующего уточнения “как от единого начала”, отправной точкой является не личность, а Божественная природа [106]. Ипостасный характер Божественных Лиц переходит на второй план: в Троице абсолютным оказывается только Ее единство — природа. Троичность же Ипостасей, само Их бытие становится относительным; Они рассматриваются не как обладательницы Своей природы, а ставятся в зависимость от нее, как ее проявления, и понимаются как *пребывающие отношения* внутри Божественной природы. То есть отношения понимаются не как характеристики Ипостасей, а как сами Ипостаси. В этом умалении Лиц, как показал в своих работах В. Лосский, “в

105. Лосский В. Боговидение. Нешатель, 1962, с. 140 (по-французски).

106. Свойство личности рождать и изводить переносится на природу. "Из Отца-сущности рождается Сын, единосущный Отцу, из Отца и Сына, как единого сущностного начала, изводится Дух Святой" (Лосский В. К вопросу об исхождении Святого Духа // Вестник РЗЕПЭ, Париж, 1957, № 25, с. 58). Иначе говоря, если Отец, как сущность, есть причина Сына, то причиной Духа Святого является некое безличное начало, или безликая сущность, объединяющая Отца и Сына. Нарушается и равнобожественность Ипостасей; Отец есть природа, имеющая силу рождать и изводить; та же природа, не имеющая силы рождать, но имеющая силу изводить, есть Сын; Дух же Святой есть та же природа, но не имеющая силы ни рождать, ни изводить, и понимается как "союз любви" между Отцом и Сыном, то есть как некая функция внутри Святой Троицы.

принижении личного начала и заключается основной порок филиоквистской богословской спекуляции" [107], в которой "троичный догмат рационализируется введением в Божественное бытие аристотелевской категории отношений" [108].

Если же в Святой Троице Лицо (Ипостась) не столько же абсолютно, как природа, и является неким отвлеченным понятием, то и в образе Оно теряет свое абсолютное и решающее значение. Будь то Божественная Личность, или личность человеческая, сотворенная по образу Божию, она утрачивает свое самодовлеющее значение как обладательница своей природы. И в образе личность уже не обязательно является первоообразом и может заменяться символом, абстрактной схемой, или другой личностью, либо вымыслом художника. Неусвоение личного образа и отвлеченное понимание личности было причиной и того, что изображение неизобразимого (антропоморфические изображения Бога Отца и Святого Духа) не встречало активного противодействия на Западе (хотя с XIII века такие изображения и встречают иногда противодействие, но решающего значения оно не имело) и не могло встречать потому, что отвлеченные понятия могут перелагаться только в образы вымысла, лишенные реальной основы.

Искажение православного искусства, как мы видели, и началось с изображения неизобразимого, с "умаления славы плотского образования Господа нашего Иисуса Христа", как говорили в XVI веке. С появлением так называемых "мистико-дидактических икон" евангельский реализм переплетается с отвлеченными его истолкованиями; образу абстрактного понятия, идеи, придается такая же сила свидетельства, он становится на тот же уровень, что и образ

107. Лосский В. Указ.соч.

108. Лосский В. Курс истории догматики. Гл. V, с. 32. Цит по: Клеман О. В. Лосский — богослов личности и Духа Святого // Вестник РЗЕПЭ, Париж, 1959, № 30—31, с. 197 (по-французски).

конкретной Личности воплощенного Слова, который теряет свою исключительность. Такое умаление личного начала в образе является явным отступлением от православного вероучения (Шестого и Седьмого Вселенских Соборов).

Дальнейшим этапом искажения православного церковного искусства, под предлогом того, что оно есть "нерассмотрение истины", было внедрение в него *живоподобия*, как последствия того же филиоквизма, но в плане икономическом.

Филиоквистское богословие не приемлет православного учения о Божественных энергиях как излияниях Бога вне Его сущности, Подателем которых является Дух Святой. Через перенесение временного плана во вневременное троичное бытие дары Духа Святого отождествляются со своим Подателем. Поскольку Дух Святой понимается как "связь любви" между Отцом и Сыном, для благодати как обожающего дара не остается места [109], и Сам Дух Святой оказывается даром, которым Он действует. Святая Троица, таким образом, замыкается в Своей сущности: все, что вне Божества, рассматривается как принадлежащее тварному миру. Есть Божественная сущность и есть *сверхприродные*, но все же тварные результаты ее действия [110]. Поэтому для филиоквистского богословия нет обожения в собственном смысле слова, и тварь оказывается, в свою очередь, замкнутой в своей тварности. Возможность усвоения Откровения как пути спасения, как обожения человека, стяжания им Духа Святого, что, по святоотеческому выражению, есть существо и задание христианского подвига, выпадает из этой сис-

109. Moine Hilarion. Réflexions d'un moine orthodoxe à propos d'un dossier sur la procession du Saint-Esprit publié récemment // Вестник РЗЕПЭ, Париж, 1973, № 81—82, с. 25.

110. В католической доктрине эта тварная благодать лишь делает человека способным совершать поступки, являющиеся "заслугами". Благодаря этим "заслугам" он будет иметь возможность после смерти созерцать саму природу (сущность) Бога.

темы [111]. Дух Святой уже не источник обожения человека и Своим Божеством уже не "свидетельствует об Истине", то есть о Божестве Христовом. Отсюда сосредоточение как в богословии и духовной жизни, так и в искусстве Запада на человечестве Христовом. И этот "культ человечества Христова помимо Его Божества, благочестивая сосредоточенность на одном лишь этом человечестве представляется православному как некое духовное *несторианство*" [112].

Образ Христов двоится: с одной стороны, Он как бы возвышается, заслоняя другие Лица Святой Троицы, а с другой стороны, слава Божества, явленная в Его обоженной плоти, заслоняется Его "рабьим зраком".

Отвлеченное построение филиоквизма переводит богословие из плана благодатного опыта в план рационалистических философских рассуждений, и этот рассудочный подход характеризуется как "метафизическая триадология". Построения эти и ложатся в основу мировоззрения художника. Отсюда соответствие филиоквизма с художественным восприятием западного человека.

Православная Церковь хранит образ Христов не только в памяти исторической, но и в харизматической памяти своей веры — в "Предании Кафолической Церкви, ибо [...] она Духа Святого, живущего в ней" (догмат Седьмого Вселенского Собора). И эта харизматическая память есть свидетельство Духа об Истине, о вочеловечении Бога и обожении человека, поскольку одна и та же благодать освящает человечество Христово и тело обоженного человека.

111. Примеры святости в римокатоличестве там, где святость эта соприкасается с Православием, оказываются в разрыве с богословием и вне официальной доктрины своей Церкви.

112. Архиепископ Василий (Кривошеин). Несколько дополнительных слов по вопросу о стигматах // Вестник РЗЕПЭ, Париж, 1963, № 44, с. 204 (по-французски). Отсюда то необычайно эмоциональное переживание страстей Христовых, которое доходит иногда до буквального им подражания в стигматах; отсюда же и роль, так сказать, "анатомических" праздников Римской Церкви: Сердца Иисусова, Тела Его, Крови и т.д.

Поэтому и изображения их делаются подобным образом. Внедрение в православное искусство искусства римокатолического с его культом не искупленной, не преодолевшей тление плоти, оказалось не "рассмотрением истины", как полагали новаторы XVII века, а искажением истины, искажением православного учения о спасении.

Римокатолическая Церковь оказалась не в состоянии вместить полноту Откровения как пути спасения. Она развила те стороны человеческой природы, которые стоят в непосредственной связи с интеллектуальной и волевой деятельностью; саму веру поставив под контроль рассудка, она обеспечила расцвет так называемого *гуманизма.* Но развитие этого *гуманизма*, как мы уже отмечали, пошло не только вне Церкви, но и в противодействии ей, придя в конечном итоге к разложению. Очевидно, возросший на римокатолической почве *гуманизм* не был подлинной христианской антропологией. Отступление от полноты причастия Откровению преградило тот путь, который начертал человеку Сам Христос для осуществления человеком своего назначения, изначального смысла своего бытия: сотрудничества с Богом в приведении тварного мира к завершению его истории, его преображению.

Хотя общий поток западного искусства занял господствующее положение в Церкви, православного иконописания он уничтожить не смог: иконопись "жила в России долгое время и живет поныне, с начала XVIII века как ремесло или кустарное мастерство", — писал Кондаков [113]. И существует она наряду с официальным искусством и во-

113. Кондаков Н.П. Указ.соч., с. 3.

преки ему и воззрениям культурного общества. Питается она, как и раньше, богослужебной жизнью и живой струей народного благочестия. В этот период духовного упадка и забвения иконы именно этой ремесленной иконописи суждено было сохранить свидетельство веры и духовной жизни Православия. Подлинники сохранили традиционную иконографию, а ремесленная иконопись сохранила и донесла до нашего времени традиции древней иконописной техники. Причем на протяжении столетий эта ремесленная иконопись нередко переступала грани ремесла. Сила традиции оказалась здесь такова, что и на уровне ремесла и даже кустарного производства иконопись все же несет в себе отблеск величия и красоты, не выпадая из строя великого искусства Православной Церкви.

Со второй половины XIX века даже эта ремесленная иконопись попадает в общий поток культурно-промышленного развития, сосредоточиваясь в крупных предприятиях, а с конца столетия вторгается гибельное для ремесла машинное производство "икон" и ввоз этой продукции из-за границы.

Неустанные жалобы иконописцев и неудовольствие в простонародье послужило толчком к возникновению в 1900 г. "высочайше утвержденного" Комитета попечительства о русской иконописи. Сопровождавшие деятельность этого Комитета обстоятельства представляют собою характерную страницу в истории русской иконописи. Комитет повел энергичную и упорную борьбу с машинным производством "икон" и в этой борьбе столкнулся с противодействием Синода и министерства финансов, а также с интересами крупнейших монастырей, которые были главными распространителями этой продукции. К сожалению, защита иконы Комитетом велась не в плане вероучебном, а в плане национального ремесла, традиционного производства. Иначе говоря, иконопись не выходила за пределы фольклора. Дей-

ствия Комитета выражались в полумерах, принципиальной недосказанности и недостаточно церковной установке. Записка с требованием запретить ввоз печатной продукции из-за границы и ограничить ее производство в России, поданная Комитетом и одобренная царем, пройдя через все министерства, в том числе и военное, встретила противодействие в министерстве финансов и в Синоде. Первое было обеспокоено тем, что спрос верующих на иконы не будет удовлетворен, и советовало различные полумеры, второй, в лице обер-прокурора Победоносцева, оспаривает все пункты в записке и считает, что запрещение ввоза из-за границы печатных изображений, заменяющих иконы, "зависит не от духовной власти, не имеющей к тому церковных оснований, а от законодательной" [114]. По существу же, с точки зрения Победоносцева, все дело относится к компетенции министерства финансов. В результате этой борьбы, несмотря на поддержку царя, дело кончилось полным поражением Комитета. За четыре года борьбы, по признанию одного из главных деятелей комитета Н.П. Кондакова, "вопрос о сокращении машинного производства остается все в том же положении" [115].

Но хотя в борьбе с машинным производством Комитет потерпел поражение, все же его деятельность оказалась своевременной и полезной. Отклики на нее, в частности на изданные им пособия, были многочисленны и разнообразны. На рубеже XIX и XX столетий вообще сосредоточивается целый ряд обстоятельств, способствовавших переоценке отношения к иконе.

В конце XIX века начинается возвращение в Церковь интеллигенции, "встреча интеллигенции с Церковью после бурного опыта нигилизма, отречения и забвения [...],

114. Иконописный сборник. СПб., 1907, вып. 1-й, с. 13.

115. Журнал заседания комитета 20 марта 1907; Иконописный сб. СПб., 1908, вып. 2-й, с. 32.

возврат к вере" [116]. Уже открыто выражается стремление к восстановлению канонических норм во внутренней жизни Церкви, к восстановлению свободы и соборности, освобождению Церкви от контроля и опеки светской власти, от государственно-политической миссии. Особенно бурно вопрос этот обсуждался после 1905 года. Создается предсоборная Комиссия, встает вопрос о восстановлении патриаршества.

В отношении искусства происходит переоценка ценностей: самый критерий его меняется; настоящий переворот происходит в науке о церковном искусстве. Сперва на Западе, а затем в России реабилитируется византийское искусство (на Западе — Милле, Диль, Дальтон; в России — Муратов, Щекотов, Анисимов...). Матисс, побывавший в Москве в 1911 году, так выразил свои впечатления о древней русской иконе: "Русские не подозревают, каким художественным богатством они обладают [...]. Ваша учащаяся молодежь имеет здесь, у себя дома, несравненно лучшие образцы искусства [...], чем за границей. Французские художники должны ездить учиться в Россию. Италия в этой области дает меньше" [117]. Явное превосходство традиционного искусства в плане духовном все более толкает на осмысление иконы, пусть одностороннее и поверхностное,

116. "Пути...", с. 470. Оторвавшись от Церкви, интеллигенция возвращается в нее с ожиданием реформ; соблазн реформаторов всех времен — обновить Церковь. "Психологически на этом лежало ударение [...]. Об этом в свое время очень удачно говорил С.Н. Булгаков. Легче всего интеллигентскому героизму, переоблачившемуся в христианскую одежду и искренне принимающему свои интеллигентские переживания и привычный героический пафос за христианский праведный гнев, проявлять себя в церковном революционизме, в противопоставлении своей новой святости, нового религиозного сознания исторической Церкви. Подобный христианствующий интеллигент, иногда неспособный по-настоящему удовлетворить средним требованиям от члена исторической Церкви, всего легче чувствует себя Мартином Лютером или, еще более того, пророчественным носителем нового религиозного сознания, призванным не только обновить церковную жизнь, но и создать новые ее формы, чуть ли не новую религию..." ("Пути...", с. 475).

117. Каталог древнерусской живописи Третьяковской галереи, т. 1, с. 21.

но все же пролагавшее пути к ее *открытию*. Официальное церковное искусство начинает постепенно терять свою опору в культурном слое, свою ведущую роль. Появляется тяготение к подлинно православной традиционной архитектуре и иконописи. В разных местах России строится несколько храмов традиционной архитектуры с каноничеcкой стенной росписью и иконостасами, составленными из старинных икон [118]. Начавшееся осознанное движение к Церкви, все увеличивающееся число научных исследований, открытие в 1905 году старообрядческих храмов, появление частных собраний, расчистка все большего числа икон — все это приводит часть русского общества к полной переоценке иконы. Настоящим переворотом для уже широких кругов публики явилась выставка 1913 года. “И вот у посетителей выставки, — пишет В.Н. Лазарев, — как бы внезапно спала с глаз пелена, застилавшая подлинный лик русской живописи”; открылось, что это искусство — “одно из самых совершенных произведений русского гения” [119]. С другой стороны, как пишет П. Муратов, у людей, для которых икона была новостью и которые благоговели перед Фра Анжелико и Симоне Мартини, в отношении “к иконе наблюдалось легкое и странное (но только на первый взгляд) разочарование. Ведь то были люди очень искренне и даже пламенно православные. Но настолько русское Православие за XVIII и XIX век оторвалось от своего исконного исторического облика, что в этом облике оно не узнавало теперь иной раз само себя” [120].

118. Около Шлиссельбурга — храм (архитектор Покровский) шатровый (1905—1906), иконостас с традиционными иконами; в Царском Селе — Феодоровский Государев собор (1907, освящен в 1912) со старыми иконами; в Петербурге — храм св. Николая Чудотворца на Песках (освящен в 1914), иконостас целиком из старых икон и роспись всего храма каноническая, сделана Адамовичем; в старорусском стиле и со старыми иконами появляются храмы и в некоторых имениях, в частности Радько-Рожнова около Оренбурга, Харитонова в Харьковской губернии.

119. Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, с. 20.

120. Муратов П. Вокруг иконы XI в. // Возрождение, Париж, 1933, февраль.

Искусство, созданное в "бескультурье", оказалось для современной культуры недостижимой высотой, даже в плане художественном (отзыв Васнецова). В плане же духовном то, что было ясно и очевидно для человека церковной культуры, оказалось загадкой для человека культуры нового времени. Еще в 1914 году Анисимов писал: "Мы поймем ее [икону] только тогда, когда перестанем предъявлять к ней требования, которых сама она никогда к себе не предъявляла, искать в ней то, чего она никогда не искала, судить ее не за то, что в ней есть, а за то, чего в ней нет и не могло быть" [121].

Не только искусствоведы, но и религиозные философы, как, например, священник Павел Флоренский, видят в это время в иконе подчас созвучие платоновским идеям и аристотелевской форме в каком-то сочетании с "христианством". Конец синодального периода отмечен уже живым церковным подходом к иконе, хотя и с некоторым романтическим уклоном, в статьях Е. Трубецкого, который и положил начало проникновению в смысл и содержание православной иконы.

Знаменательное явление этого времени: культура, которая отвергла икону и ради которой икона была отвергнута, повернулась в ее оценке на позицию прямо противоположную, от отрицания иконы к преклонению перед ней, как в плане художественном, так и в плане ее содержания, причем независимо от наличия или отсутствия той или иной вероисповедной или национальной принадлежности. Потому что культура эта, толкнувшая Православие к отходу от иконы, культура дробления и распада, сама пришла к разложению, а в искусстве — к открытому иконоборчеству, к образу развоплощения, абстракции — образу пустоты.

121. Анисимов А. Этюды о новгородской иконописи // София, 1914, март, № 3, с. 12.

XVII.

Икона в современном мире

Одно из величайших открытий XX века, и в плане художественном, и в плане духовном, — православная икона. Напомним, что "открытие" это произошло в канун исторических потрясений: первой мировой войны и последовавших революций и войн, в преддверии "целого грозового периода всемирной истории, который явит миру ужасы, доселе невиданные и неслыханные" [1], — писал в 1916 году Е. Трубецкой. Именно в этот "грозовой период" икона открывается как одно из величайших сокровищ мирового искусства, для одних как наследие далекого прошлого, для других как предмет эстетического любования; третьих же "открытие" это толкнуло к осмыслению иконы, в свете ее, к осмыслению происходящих событий. И нужно думать, что долгий процесс ее постепенного "открытия" провиденциально стягивается к этому времени. Если в забвении иконы сказался глубокий духовный упадок, то вызванное катастрофами и по-

1. Трубецкой Е. Два мира в русской иконописи. Умозрение в красках. Париж, 1965, с. 111.

трясениями духовное пробуждение толкает к возвращению к ней, к пониманию ее языка и смысла, приближает к ней, заставляет ее почувствовать: она уже не только открывается как прошлое, но и оживает как настоящее. Для ее характеристики находятся уже совершенно иные слова. Начинается медленное проникновение в духовный смысл древней иконы. В ней открыли дух, неизмеримо более высокий, чем свой собственный, благоприобретенный в “просвещении”. Она воспринимается уже не только как художественная или культурная ценность, но и как художественное откровение духовного опыта — “умозрение в красках”, явленное также в годы смятений и катастроф. Именно в эти дни скорби современные потрясения начинают пониматься в свете духовной силы иконы и осмысляться ею. “Немая в течение многих веков, икона заговорила с нами тем самым языком, каким она говорила с отдаленными нашими предками” [2].

И “опять удивительное совпадение между судьбами древней иконы и судьбами Русской Церкви. И в жизни, и в живописи происходит одно и то же: и тут, и там потемневший лик освобождается от вековых наслоений золота, копоти неумелой, безвкусной записи. Тот образ мирообъемлющего храма, который воссиял перед нами в очищенной иконе, теперь чудесно возрождается и в жизни Церкви. В жизни, как и в живописи, мы видим все тот же неповрежденный, нетронутый веками образ Церкви Соборной” [3]. Однако эти судьбы Русской Церкви, выведя ее из “мирского великолепия” и “благополучия”, направили ее на крестный путь испытаний.

С установлением советской власти внедряется новое мировоззрение, порожденное той же расцерковленной культурой, но сбросившей личину христианства. Мировоз-

2. Там же, с. 50.
3. Трубецкой Е. Россия в ее иконе. Париж, 1965, с. 161.

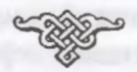
зрение это становится государственным. В глазах государства все верования, в том числе и Церковь, сводятся к общему понятию "религии", и "религия" эта воспринимается как "реакционная идеология", "обман", "опиум для народа". Эта последняя формула "есть краеугольный камень марксистского взгляда на религию" [4]. Церковь рассматривается как инородное тело в государстве, чуждое ему, как носительница *враждебного* ему мировоззрения. Государство берет на себя заботу не только о материальном благополучии народа, но и о воспитании его, "формировании нового человека" . С одной стороны, "...советское законодательство о свободе совести проникнуто духом обеспечения права гражданам исповедовать любую религию или не исповедовать никакой" [5]; а с другой стороны, "бескомпромиссная борьба против религиозных взглядов, несовместимых с материалистическим мировоззрением, социальным и научно-техническим прогрессом, является важнейшей предпосылкой и решающим условием формирования нового человека" [6]. Итак, борьба с религией ведется во имя принципа свободы совести, и свобода эта осуществляется рядом запрещений. В частности, всякое ознакомление с религией вне богослужения воспрещается, как религиозная пропаганда, и "преподавание вероучений [...] в церквах, молитвенных и частных домах лицам, которые еще не достигли 18-летнего возраста, запрещается" [7].

И в Церкви, и в иконе идет процесс очищения: от Церкви отпадает все то, что было связано с ней обязательной обрядовой повинностью. Отметается также и все то, что наслаивалось на икону. Исчезает и механическое производство, с которым не могли справиться, как мы видели,

4. Седюлин А. Законодательство о религиозных культах. М., 1974, с. 6.
5. Там же, с. 46.
6. Там же, с. 41. См. также: Зоц В. Несостоятельные претензии. М., 1976, с. 135—136.
7. СУ УССР 1922 № 49, ст. 729. Цит. по: Седюлин А. Указ.соч., с. 32.

ни деятели Комитета, ни даже сам император. Ликвидируются и иконописные предприятия заводского и кустарного типа.

Поскольку религия понимается как отжившее прошлое, которому нет места в новом обществе, все то, что создано в этом прошлом, принимается лишь как культурное наследие и только в качестве такового подлежит сохранению и изучению. Все, что сохранилось в храмах, в том числе иконы, становится государственной собственностью, и уже в 1918 году государство берет его под свою опеку [8]. Открываются государственные реставрационные мастерские, национализируются частные собрания икон, организуются выставки. А в то же время враждебное отношение господствующего мировоззрения к Церкви охватывает и все то, что к ней относится, в том числе и икону. И если в XVIII—XIX веках вандализм происходил от равнодушия и непонимания, то теперь массовое уничтожение храмов и икон происходит уже по идеологическим причинам. Работа иконописца становится с точки зрения господствующей идеологии не только бесполезной, но и вредной для общества.



После веков забвения и отступления от иконы, она, с одной стороны, подвергается уничтожению, с другой же стороны, ее открытие выходит далеко за пределы Православия, в тот самый мир, иноверие и культура которого явились причиной отхода от нее просвещенного общества и ее забвения в самом Православии. Колоссальная работа, проделанная реставраторами, вернувшими к жизни древ-

8. Декрет "О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины". См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи Третьяковской галереи. М., 1963, т. 1, с. 26.

нюю икону, сопровождается в настоящее время небывалым до сих пор количеством иллюстрированных публикаций на разных языках, научных и богословских, православных авторов, инославных и атеистов. И проникновение самой иконы в мир западной культуры идет с необычайным размахом путем массового вывоза икон из православных стран, появления их в музеях, распространения частных собраний и постоянных выставок в разных городах западного мира. Православная икона притягивает и верующих, и неверующих. Интерес к ней отличается крайним разнообразием: увлечение стариной или вообще собирательством, главное же — тяга к иконе в плане религиозном, стремление понять ее, а через нее понять и Православие. "Для нашей, сильно визуально ориентированной эпохи, — пишет Е. Бенц, — рекомендуется [...] обращение к глазу, к смотрению на образ. Этот путь к пониманию Восточной Православной Церкви тем более подходящий, что в ней образное показание мира святых, икона, занимает центральное место" [9]. И далее: "Значение иконы для православного благочестия и богословское ее обоснование открывает путь к самым важным пунктам православной догматики. Потому что понятие иконы есть понятие догматически центральное, возвращающееся во всех аспектах богословия" [10]. В глазах рядовых верующих инославных икона воспринимается осознанно как свидетельство Православия или как выражение в искусстве, вне осознанного конфессионального контекста, подлинного христианства в практическом молитвенном плане: в противовес искажению этой стороны в римокатолическом образе икона "побуждает к молитве". "В иконах каждый найдет покой своей душе; они бесконечно много могут сказать нам, западным, и могут и в нас произвести святое обращение к сверхпри-

9. Benz E. Geist und Leben der Ostkirche. Hamburg, 1957, S. 7.
10. Там же, с. 21.

родному" [11]. Здесь грани времени стираются, и интерес проявляется к иконе древней наравне с поздней и даже современной, пусть в большинстве своем эклектического характера, но все же не отступающей от канонического строя [12]. Потому что православная икона — единственное в мире искусство, которое на любом художественном уровне, даже ремесленном, несет откровение непреходящего смысла жизни, потребность в котором пробуждается в современном мире.

Именно в этом плане вопрос иконы поднят в более официальном порядке представителями англиканского исповедания в связи с отношением к Седьмому Вселенскому Собору. При встрече с православными в Рымнике (Румыния) в июле 1974 года вопрос был поставлен англиканами в своем подлинном богословском контексте. При этом была высказана надежда, что догмат иконопочитания будет выражен православными в применении к современной действительности, так как "более глубокое понимание принципов иконописания, являющих истину и последствия воплощения Слова Божия, может в наши дни помочь христианам правильнее оценить христианское учение о человеке и материальном мире" [13].

Сама эта постановка вопроса свидетельствует о том, что в нашу "визуально ориентированную эпоху" назрела настоятельная необходимость, как для инославных, так и для самих православных, вникнуть в суть догмата иконо-

11. Критический отзыв на немецкое издание книги Л. Успенского и В. Лосского "Смысл икон" см. в: Католическая мысль. 14 февраля 1953, № 75—76 (по-французски).

12. Во Франции в одном Париже существует не менее шести иконописных школ, некоторые со стажем в несколько десятков лет, в том числе школа иезуитов, в свое время приложивших особенно много усилий для разрушения традиционного иконописания.

13. Отчет подкомиссии "Авторитет Вселенских Соборов // Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата. Париж, 1974, № 85—88, с. 40. Этот вопрос продолжал обсуждаться той же подкомиссией в 1976 г. в Загорске.

почитания и в его значение для современного христианства. На Западе догмат Седьмого Собора никогда не проникал в церковное сознание, а в самом Православии, за время упадка иконы и утери осмысления ее богословского содержания, понимание его притупилось и капитальное значение как бы выветрилось. Ведь целые поколения православных воспитывались на искусстве, которое, прикрываясь догматом иконопочитания, на самом деле никак ему не соответствовало. Напомним еще раз, что уже в XVII веке из Синодика Торжества Православия было исключено все вероучебное содержание образа. И в наше время в день Торжества Православия можно лишь в виде исключения услышать в проповеди о связи этого праздника с иконой. В догмате иконопочитания соборное сознание Церкви осудило отказ от образа, как христианскую ересь, и образ сохранил свое место в церковной жизни; однако его жизненное значение перестало восприниматься во всей присущей ему полноте, и это породило безразличие к его содержанию и роли [14].

В наше время вникнуть в суть догмата иконопочитания — значит осмыслить и саму икону не только как предмет молитвы и украшение храма; это значит осмыслить то, что она несет в себе, уяснить ее созвучие современному чело-

14. Так, на вопрос протестантского богослова о значении иконопочитания в Православии православный архиерей отвечает: "Нам так привычно"... С XVIII в. иконопись перешла в ведение светского художника, свободного от догматов Церкви, а затем и изучение иконы перешло в ведение свободной же от догматов науки. На долю церковных людей действительно осталась только благочестивая привычка молиться перед иконой. Но бывает и хуже (это из частных разговоров): "Послушать Вас, можно подумать, что без иконы не может быть Православия", — говорит православный архиерей. "Образ принадлежит самой сущности христианства", — пишет протестантский пастор (см.: J.Ph.Ramseyer. La Parole et l'Image. Neuchâtel, 1963, p. 58). Как видим, роли иногда меняются: то, что ожидаешь услышать от православного архиерея, понимает и говорит протестантский пастор, и наоборот. Так вековой отрыв от образа привел пастора к православному его осознанию. Вековое же искажение образа привело православного архиерея к протестантскому к нему отношению.

веку, осмыслить свидетельство духовного опыта, передаваемого из глубины Православия, непреходящее значение христианского откровения.

А между тем не только в инославии, но и в православной среде приходится сталкиваться со взглядом, который, даже в тех случаях, когда он вполне благонамерен, направляет понимание иконы на ложный путь. Сводится он к следующему: Седьмой Вселенский Собор, явивший догмат иконопочитания, не определил характера образа и в "богословии защитников иконопочитания не содержится догматизации стиля". Другими словами, Церковь не канонизировала никакого *стиля* или рода искусства. Для человека современной культуры, у которого часто нет ясного сознания Церкви, такой взгляд дает повод полагать и даже утверждать, что, помимо канонической иконы, якобы связанной с определенной эпохой и культурой, в Церкви могут существовать и другие роды или стили искусства, отражающие другие эпохи.

Такому отношению в значительной мере содействует современное искусствоведение. Наука вынесла приговор: иконопись, продукт средневековья с его отжившим мировоззрением, кончилась в XVII веке. Исчезла средневековая культура, а вместе с нею ушла в прошлое и икона. Эта позиция, вопреки очевидности, является основной в современной науке, которая, как и наука XIX века, видит в иконе известный этап культурного развития (византийский, русский...). При этом курьезно: новое мировоззрение считается другим, ломающим отжившее старое, а новое искусство, порожденное этим новым мировоззрением, непонятным образом считается развитием старого, из которого оно якобы исходит в порядке преемственности. Свободная от догматов наука, введя икону в поток общемирового искусства, закрепила ее творчество за областью культуры и оторвала ее от Церкви. Нужно сказать, что уже

в век *просвещения* и Церковь поддалась внушению, что художественное творчество — не ее стихия, и покорно с этим согласилась, предав искусство светской культуре [15]. Но ведь в течение трех веков икона выжила и продолжает жить, конечно, не из-за приверженности к средневековой культуре, а именно как выражение веры.

В течение веков Церковь была созидательницей и носительницей культуры. Поскольку богословие господствовало во всех областях жизни, вера была всеобщим достоянием, и вся жизнь людей осмыслялась и направлялась этой верой. Искусство и было выражением этой веры, то есть того откровения, которое несет Церковь и которое формировало соответствующее ему мировоззрение, порождая культуру церковную. Откровение и теперь осталось тем же; той же осталась и наша вера. Продолжает существовать и церковная культура. Но то, что содержит икона, то, что она несет, не зависит от культуры даже церковной. Культура дает лишь средства выражения, раскрывающие соответствие иконы Евангелию. В этом смысле характерно, что Орос Седьмого Собора в заключение ставит в один и тот же план "будь то Евангелие, или изображение Креста, или иконная живопись, или святые останки мучеников". Ведь ни Евангелие, ни Крест, ни мощи святых никакого отношения к культуре не имеют. Следовательно, и *иконная живопись* рассматривается как священное достояние, выработанное в глубинах кафолического Предания Церкви: "Иконописание [...] есть одобренное законоположение и предание Кафолической Церкви, ибо знаем, что она — Духа Святого, живущего в ней" (Орос). И в период иконоборчества кровавая борьба шла ведь не только за право изображать Бога и святых, а за тот образ, который

15. Правда, за последние века православная иерархия была вообще, как мы видели, освобождена от необходимости что-либо знать в области церковного искусства; за нее решала светская власть и Академия художеств.

несет и являет истину, то есть именно за определенный *стиль* искусства, выражающий соответствие Евангелию, подобно тому как за ту же истину исповедники шли на мучения ради слов, ее выражающих. Изначала вырабатываемый Церковью художественный язык иконы становится достоянием христианских народов, вне каких-либо национальных, социальных или культурных границ потому, что единство его достигается не общностью культуры и не административными мерами, а общностью веры и мировоззрения. Во времена Седьмого Собора художественный язык Церкви был тем же самым, что и позже, хотя еще и недостаточно очищенным и целенаправленным. *Стиль* иконы был достоянием всего христианского мира на протяжении 1000 лет его истории, как на Востоке, так и на Западе: другого *стиля* не было. И весь путь его есть лишь раскрытие и уточнение его художественного языка, или же, наоборот: его спад и отступление от него. Потому, что сам этот *стиль* и чистота его обуславливается Православием, более или менее целостным усвоением Откровения. И язык этот, естественно, подвержен изменениям, но изменениям внутри иконного *стиля*, как мы видим это на протяжении почти двухтысячелетней его истории.

Отношение к иконе как к наследию прошлого и лишь одной из возможных форм искусства в Церкви в значительной мере способствует тому, что для большинства верующих, духовенства и епископата никакого открытия ее, собственно, не произошло. Правда, нужно сказать, что *открывать* фактически было нечего с церковной точки зрения: иконы были в церквах (хотя в большинстве и записанные, но были и есть также и не записанные) и перед ними молились люди — так что вернее в данном случае говорить об обращении к иконе. Почитание иконы сохранилось. Сохранилось и ее место в богослужении и церковной жизни. Но вероучебная сторона иконы, то есть

православное соотношение между образом и вероучением, выраженное в соборных определениях, святоотеческих писаниях и богослужении, исчезло из церковного сознания. Поэтому учение Церкви применяется к любому образу религиозного сюжета. Такое отношение к иконе, свойственное XVII, XVIII и XIX векам, застыло в своей неприкосновенности подобно тому, как застыла в старообрядчестве другая эпоха. Сам образ в его православном облике привыкли не видеть и даже им не интересоваться. И обращение к этому образу после веков упадка происходит, как это ни парадоксально, особенно медленно, повторяем, именно в среде церковной [16]. И сама по себе медленность этого обращения к смыслу и содержанию иконы свидетельствует о глубине отрыва от нее. “А пока психологических и прочих пособий к Православию люди верующие и принадлежащие к Церкви старательно разыскивают и сопереживают у Эль Греко, Чехова и еще кого угодно. Лишь бы не сосредоточиваться на церковной полноте. Причем вполне добросовестно это сознают. Но что тут удивительного, когда еще совсем недавно глаза людей были просто полностью закрыты на церковное искусство” (из частного письма из России). “Лишь бы не сосредоточиваться на церковной полноте” — вот в чем дело. Одной из основных причин нечувствия иконы как образа Откровения, и при-

16. В духовных школах преподается церковная археология; вероучебное же содержание образа до сих пор не преподавалось. Впервые курс иконоведения как богословский предмет был введен в Семинарии Западноевропейского Экзархата Московской Патриархии в Париже в 1954 г. Сведения о содержании образа духовенству приходится черпать в ученых трудах по истории искусства, иногда с неожиданными экскурсами в "теологию". Это, конечно, не значит, что мы отрицаем значение научных работ в области познания иконы. Наоборот, мы считаем их полезным компонентом в образовании духовенства. Но они являются лишь побочным и вспомогательным материалом. Основой же знаний должно быть вероучебное содержание образа. Ни для кого не обязательно знание истории искусств; но знать, во что человек верует, знать — передает ли образ, на который он молится, его веру — обязанность всякого верующего, тем более духовенства.

том Откровения, жизненно воспринятого, является столь же глубокое нечувствие и непонимание Церкви. Для многих и сама Церковь является одной из *культурных ценностей* (или еще *духовных ценностей*); она — своего рода привесок к культуре и должна оправдывать свое существование как стимул художественной деятельности, фактор в достижении социальной справедливости и т.д. Другими словами, здесь то же искушение о "Царстве Израилеве", которому подпали Апостолы [17].

Путь современного просвещенного человека к осознанию Церкви тот же, что и к осознанию иконы. И там, и тут те же этапы исканий, заблуждений и, наконец, прозрение (*умозрение в красках*). Перефразируя протоиерея А. Шмемана, можно сказать, что для того, чтобы почувствовать в иконе нечто большее, чем произведение искусства или предмет личного благочестия, "нужно было в самой Церкви увидеть и почувствовать нечто большее, чем общество верующих" [18].

Верующий человек, даже увлеченный иконой, часто колеблется: он не уверен, что не живописный образ, а именно каноническая икона есть выражение того, во что он верует. Он видит иконы в музеях, и ему представляет-

17. Если в XIX веке интеллигенту было "стыдно верить", то теперь "настоящему интеллигенту стыдно идти в церковь. Очень многое нужно расчищать в Церкви, обновлять, реорганизовывать, чтобы она стала доступной современному сознанию" (священник Дудко Д. О нашем уповании. Париж, 1975, с. 155). Интеллигент верит, но хочет приспособить веру Церкви к "современному сознанию"; не понять Церковь, а приноровить ее к своему непониманию и этим даже спасти ее. Нужно сказать, что эта жажда "обновлять и реорганизовывать", приближать к потребностям времени, которую мы уже отмечали (см. предыдущую главу, прим. 118), отнюдь не порождение именно нашего времени. Еще в первой половине V века св. Викентий Леринский писал: "Они не удовлетворяются традиционными правилами веры, принятыми от древности. Но день ото дня они хотят новизны и еще новизны. Они всегда горят желанием что-то добавить, изменить или упразднить в религии" (Коммониториум XXI, франц.изд. Намюр, 1960, с. 97). Итак, "иже возглаголет и речет: се сие ново есть, уже есть в вецех, бывших прежде нас" (Екклезиаст, 1, 10).

18. Шмеман А. Введение в литургическое богословие. Париж, 1960, с. 20.

ся, что если храм украшен только иконописью без живописных произведений, то он превращен в музей (это нам приходилось слышать). Более того, для большинства различие между иконой и религиозной картиной часто определяется как разница именно опять-таки в *стиле*: старое — новое, даже старообрядческое — православное.

Помимо приведенной точки зрения, для которой икона — лишь один из возможных *стилей* церковного искусства, отметим другую, которая, собственно, является обоснованием первой; она настолько распространена, что нашла отражение в Материалах предсоборного совещания [19]. Подход здесь проникнут вероучебным и пастырским попечением. "Иконопись есть выражение Православия с его догматическим нравственным учением [...], раскрытие жизни во Христе и тайн домостроительства Божия о спасении людей". Трудно сказать вернее. Но дальше: "Живописное реалистическое направление — словесное млеко для простого народа". Такая установка вызывает ряд недоуменных вопросов. Прежде всего непонятно и странно деление церковного народа по культурному признаку. Разве задача Церкви заключается не в раскрытии тайн домостроительства Божия всем своим членам, как культурным, так и некультурным? Ведь Откровение обращено к человеку независимо от его культурного уровня; так же независимо от него и воспринимает он это Откровение и духовно возрастает [20].

Далее: если иконопись "наиболее полно и исчерпывающе отражает Православие во всей возможной глубине и обширности", то, стало быть, "живописное реалистическое

---

19. См. Журнал Московской Патриархии, 1961, № 1.

20. Курьезно то, что если раньше "безскультурьем" считалась иконопись, как искусство "простого народа", то теперь наоборот: оказывается, что она предназначается для культурного слоя, бескультурьем же считается "живописное направление", которое именуется "млеком для простого народа".

направление" такими свойствами не обладает, то есть не является "раскрытием жизни во Христе", или, во всяком случае, ущербляет его. Значит, "тайны домостроительства Божия о спасении людей" — не для "простого народа"? [21]. Но разве Церковь когда-либо ущербляла или снижала свое учение до понимания того или иного слоя народа, приобщая людей к тайнам спасения в большей или меньшей мере? Ведь живописное *реалистическое* направление, будучи продуктом автономной культуры, есть выражение автономного же бытия видимого мира по отношению к миру божественному, выражение жизни "по стихиям мира сего", хотя бы даже идеализированной личным благочестием художника. Ограничиваясь человечеством Христа, оно, как и вообще всякое другое искусство, кроме канонической иконы, не может раскрыть жизнь во Христе и указать *путь спасения*. Ведь путь спасения человека и мира заключается никак не в приятии нынешнего их состояния в качестве нормального и передаче его в искусстве, а в выявлении того, чем падший мир отличается от Божественного о нем замысла, того, в чем заключается спасение человека, а через него и мира. "Ибо если святой (как он изображается в *реалистическом* направлении) во всем подобен ему самому (то есть верующему), то в чем его сила? Чем он может помочь погруженному в свои заботы и печали человеку?" Автор этих слов, искусствовед, подходя практически, рассуждает в плане простой логики, которая подсказывает правильное решение (хотя в его глазах икона и является "образом легенды", "вымыслом") [22]. Автор понимает разницу содержания и значения иконы и живописного образа вернее, чем многие верующие и духовенство. И нельзя

21. Если Церковь в своей истории и соблюдала постепенность в приобщении к тайнам домостроительства Божия, то это никак не было связано с понятием "простого народа" и касалось людей, готовившихся к принятию крещения, оглашенных.

22. Корнилович К. Из летописи русского искусства. М.—Л., 1960, с. 89.

здесь отговариваться тем, что логика — одно, а вера — другое. Икона ведь делается не для Бога, а именно для верующего, и простая логика здесь не помеха. Когда св. Василий Великий говорит, что "кто поднимает лежащего, тому непременно должно находиться выше упавщего" [23], то ведь это тоже простая логика, а относится она именно к духовной жизни. Ведь живописный образ и есть плод того свободного творчества, не связанного догматами Церкви, которого так усиленно добивались новаторы XVII века. Если в плане вероучебном оно не выражает православного учения о спасении, то в плане духовном автономное от Церкви творчество художника, основываясь на его представлении о духовной жизни, то есть на его воображении, может быть и разрушительным. Но здесь предоставим слово лицам, более компетентным в этой области. "Способность воображения, — говорит епископ Игнатий (Брянчанинов), — находится в особенном развитии у людей страстных. Она действует в них соответственно своему настроению, и все священное изменяет в страстное. В этом могут убедить картины, на которых изображены священные лица и события знаменитыми, но страстными художниками.

Эти художники усиливались вообразить и изобразить святость и добродетель во всех видах ее; но преисполненные и пропитанные грехом, они изображали грех, один грех. Утонченное сладострастие дышит из образа, в котором гениальный живописец хотел изобразить неизвестные ему целомудрие и Божественную любовь [...]. Произведениями таких художников восхищаются страстные зрители; но в людях, помазанных духом Евангелия, эти гениальные произведения, как запечатленные богохульством и скверною греха, рождают грусть и отвращение" [24]. Художник-

23. Творения. Изд. 3-е, Сергиев Посад, 1892, часть 4-я, с. 76.
24. Епископ Игнатий (Брянчанинов). Сочинения. Изд. 3-е исправленное и дополненное. СПб., 1905, Аскетические опыты. Т. 3, с. 76.

творец в современном понимании этого слова, добавляет священник П. Флоренский, “изображая неизвестные ему целомудрие и Божественную любовь”, может даже руководствоваться благочестивыми намерениями и чувствами. Но пользуясь лишь полусознательными воспоминаниями об иконе, такие художники “смешивают уставную истину с собственным самочинием, берут на себя ответственнейшее дело св. Отцов, и, не будучи таковыми, самозванствуют и даже лжесвидетельствуют. Иная же современная икона есть провозглашенное в храме всенародно вопиющее лжесвидетельство” [25]. И дело здесь не только в личности художника, а в том, что это искусство, заимствованное из римокатоличества и чуждое догматическим предпосылкам и духовному опыту Православия, применяет свои средства выражения к тому, что ими не передаваемо, применяет их в области, где они не применимы [26]. Внедрение этого искусства в Православие было следствием духовного упадка, а не результатом искажения вероучения; по отношению к последнему оно осталось наносным элементом, инородным телом, оторванным от Предания и, следовательно, от духовного наследия исторической Церкви. И вот это искусство, порождение расцерковленной культуры, которое не только не может быть оправдано Седьмым Собором, но вообще выпадает из рамок его определений, предлагалось, под названием *млеко*, соборно узаконить в

25. Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. М., 1972, № 9, с. 107 (о живописи Васнецова, Нестерова и Врубеля).

26. Отметим забавную попытку представить внедрение в Православие римокатолического искусства как “постепенное видоизменение византийского искусства”, причем оказывается, что барокко и рококо пользовались успехом “большей части населения России”, что русские мастера “не выходили [...] из принятой православной традиции”, выражая христианство францисканского типа. Этот поучительный экскурс в историю искусства завершается советом “поучиться у эпохи, имевшей привилегию благодати” (то есть у века “просвещения”? у францисканцев?). (См.: J.P.Besse. Affinités spintuelles du baroque russe // Contacts, Pans, 1975, ¹ 91, ð, 351—358.)

Церкви наравне с иконой!

Серьезным аргументом в пользу существования *живописного стиля* наряду с иконописью является наличие в нем чудотворных изображений. "Оба вида церковного искусства приемлемы для выражения христианских истин в Православии на основе явления чудотворений в обоих видах церковного иконотворчества" [27]. Итак, если *живописный стиль* не выражает полноты истин спасения, то это как бы компенсируется наличием чудотворных изображений. Этот аргумент вызывает вопрос основной и принципиальный: можно ли считать чудеса руководящим принципом в жизни Церкви, будь то в ее целом, или в каком-либо ее проявлении (в данном случае в ее искусстве)? Являются ли здесь чудеса критерием? Вопрос этот, как мы уже отмечали [28], вставал в XVII веке, но в обратном порядке: чудотворения отвергались как критерий по отношению к канонической иконописи, притом как раз сторонниками нового, *реалистического* направления в искусстве.

В чуде *побеждается естества чин*; установленный Богом порядок Им же нарушается для спасения человека. Чудеса бывают по милосердию Божию и в рамках заповедей и канонов, бывают и в нарушение Божественной заповеди и церковных канонов. Бог может творить чудеса и помимо икон, так же как Он и "недостойными действует", как творит чудеса и силами природы. Но чудо, по самому определению своему, не может быть нормой: тем как раз оно и чудо, что выходит из нормы.

Основа всей жизни Церкви — несомненно решающее и все для нее определяющее чудо: воплощение Бога и обожение человека. "Дивное чудо на небе и на земле то, что

27. Материалы предсоборного совещания // Журнал Московской Патриархии, 1961, № 1.
28. См. Искусство XVII века. Гл. 14.

Бог на земле и человек на небе"[29]. Это именно чудо и есть норма жизни Церкви, закрепленная в ее каноне, которая и противопоставляется настоящему состоянию мира. Именно на этом основана и вся богослужебная жизнь Церкви: ее годовой круг определяется этапами и аспектами этого основного чуда, а никак не частными чудесами, даже совершенными Самим Спасителем. Церковь живет не тем, что преходяще и индивидуально, а тем, что неизменно. Не потому ли чудеса никогда не были для нее критерием ни в одной из областей ее жизни и жизнь эта никогда по ним не равнялась?[30] И не случайно то, что соборные постановления предписывают писать иконы, основываясь не на чудотворных образцах (потому что чудотворение иконы есть внешнее временное, а не постоянное ее проявление), а так, как писали древние иконописцы, то есть по иконописному канону. Это, подчеркиваем, относится к православному каноническому образу, то есть к полноценному выражению "тайн домостроительства Божия о спасении людей".

Что же касается *живописного стиля*, то как может стать церковным образ, не выражающий учения Церкви, образ, который не несет в себе "раскрытия жизни во Христе", и как же, в силу своего чудотворения, он становится приемлемым для выражения "христианских истин в Православии" и ставится на один уровень с образом, который их выражает? Такой образ, если, конечно, по своему иконографическому сюжету он не содержит противоречия пра-

29. Авва Фалассий. О любви, воздержании и духовной жизни к пресвитеру Павлу. Параграф 98 // Добротолюбие. М., 1888, т. 3, с. 319.

30. Нужно сказать, что вообще диапазон чудес в качественном отношении очень велик: наряду с подлинными, благодатными есть "чудеса", основанные на психическом неврозе, на простодушии, известны и "чудеса", являющиеся простым обманом, а также чудеса дьявольского происхождения (см. Мф. 24, 24; 2 Сол. 2, 9; Апок. 13, 13—14; 19—20; ср. 16, 14). Наконец, чудеса подлинные, то есть спасительные, чаще всего совершались Христом не над учениками, а над посторонними, так же как и теперь они совершаются и вне Церкви.

вославному вероучению, то есть не еретичествует, может послужить основанием к появлению нового типа канонической иконы (при условии, конечно, подлинности чуда), то есть быть воцерковлен.

В применении к современной действительности догмат иконопочитания имеет значение не только в плане вероучебном, но и в плане внерелигиозном. С одной стороны, ознакомление с Православием и столь характерное для нашего времени возвращение к истокам христианства неизбежно приводит к встрече с образом, иконой, а это значит — к встрече с изначальной полнотой христианского Откровения словом и образом. С другой же стороны, свидетельство, которое несет православная икона, созвучно проблематике современности потому, что проблематика эта носит ярко выраженный антропологический характер. Центральный вопрос нашего времени — человек, заведенный в тупик возросшим на римокатолической почве секуляризованным гуманизмом.

Разложение культуры и ряд научно-технических революций привели мир к тому, что вопрос ставится уже о сохранении в человеке самой его человечности, более того — о сохранении самого человечества. Научно-технический прогресс направлен на благо человека, на то, чтобы высвободить его творческую энергию, и прогресс этот отмечен небывалыми до сих пор достижениями. Но в то же время парадоксальным образом в этом мире небывалого развития науки и техники, в мире современных идеологий, также направленных на благо и прогресс человечества, наблюдается непреодолимая тяга к внешнему и внутреннему одичанию; вместо одухотворения животной жизни — к

19 - 77341

озверению духа.

Человек превращается в орудие производства, и основная ценность его — не в его личности, а в его функции. В повседневной жизни человека господство фальши и эрзаца, дробление, доходящее до разложения во всех областях, приводит человека к потере духовного и физического равновесия, поискам *искусственного рая* вплоть до наркотиков. “Человечество, которое мы наблюдаем и которое и есть мы, есть человечество сломленное. Оно сломлено прежде всего в каждом из нас [...]. Мы *вверх ногами*, и нет центра, который бы все это умиротворил. Разделенные внутри самих себя, мы разделены и между собой...”[31] Этот разделенный в самом себе человек оказывается в современном мире *мерой всех вещей*, и это его возвышение, как отмечает протоиерей А. Шмеман, парадоксальным образом сочетается с умалением самого человека, с искажением его призвания и Божественного замысла о нем. Эпоха антропоцентрична, а человек, ее центр, — мелок и ничтожен. Автономный человек современной, то есть гуманистической, культуры отказался от уподобления своему Первообразу, не принял образа Славы, явленного в униженном теле Христа. И вот с отречения от этого образа неизреченной славы началась наша [...] цивилизация, началась с того, что по богословской аналогии следовало бы назвать вторым грехопадением [32]. Урезав свое человечество, человек нарушил иерархию бытия и тем самым извратил и свою роль по отношению к окружающему миру, подчинив себя, вместо Божественной воли, той материальной природе, над которой он призван господствовать. Отказавшись от Бога Творца, человек, объявив творцом себя, творит себе других богов, более жадных на человече-

31. Clément O. Questions sur l'homme. Paris, 1972, p. 7

32. Шмеман А. Можно ли верить, будучи цивилизованным? // Вестник РСХД. Париж, 1974, № 107, с. 145—152.

ские жертвы, чем были боги языческие.

В плане духовном явное и скрытое богоборчество вызывает реакцию веры, распад и разложение — поиски единства, фальшь — тяготение к подлинности. В этом мире разложения, когда ставится вопрос, как можно верить, в кого и во что, для чего верить, человек ищет смысла своего существования.

И здесь опять *удивительное совпадение* между судьбами Православной Церкви и судьбами православной иконы. Если в синодальный период ведущая роль принадлежала Русской Поместной Церкви, связанной с мощным государством, то теперь ни одна из Церквей не находится в таком положении. Бурное развитие расцерковленной культуры привело Церковь к ограничению способов ее воздействия. Но как раз подавленное активным безбожием или иноверием, ослабленное расколами и нестроениями, Православие выходит вовне. В нащи дни в порядке миссии на первый план выступает уже не та или иная Поместная Церковь, а Православие как раскрытие перед миром того Откровения, которым является сама Церковь и которое она несет этому миру. Изменяется и сам характер миссии; это уже не только проповедь христианства непросвещенным народам, но, главным образом, противостояние его расцерковленному миру с его разлагающейся культурой. Культуре распада и фальши Православие противопоставляется как ее антитеза, как истина, единство и подлинность потому, что сама природа Церкви, ее соборность, есть противоположение сепаратизму, разобщению, разъединению, индивидуализму.

Христианское Откровение несет капитальный переворот в отношения человека с Богом, с одной стороны, и существующим миропорядком с другой; оно несет восстановление замысла Творца о мире, или иначе — упразднение несоответствия мира Божественному о нем замыслу. "*Не*

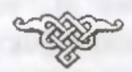
суть бо совети Мои, якоже совети ваши, ниже якоже путие ваши путие Мои, глаголет Господь. Но якоже отстоит небо от земли, тако отстоит путь Мой от путей ваших, и помышления ваша от мысли Моея" (Ис. 55, 8—9).

Христианство обращено не к той или иной категории людей, классу, обществу, учреждению, национальной или социальной группе; оно не является идеологическим средством для улучшения падшего мира, для устройства "Царствия Божия" на земле. Оно есть откровение Царства Божия не во внешних условиях, а внутри самого человека [33]. "Покайтесь", то есть "обратитесь" — metanoiete — в проповеди Иоанна Предтечи требует отказа от старого пути и восприятия нового, противоположного греховному. *Кто во Христе, тот новая тварь. Древнее прошло, теперь все новое* (2 Кор. 5, 17). Вся направленность евангельской проповеди (все притчи о Царствии Божием, Нагорная проповедь и т.д.) находят свое выражение в противопоставлениях путям падшего мира. Евангельская перспектива, как выражение самой сущности христианства, есть изобличение того положения, которое считает естественным царящие в мире распад и разложение. Как реальность, истина и путь спасения, она противопоставляется закону *князя мира сего*, тому греховному состоянию, которое считается *нормальным*, понимается как естественное, присущее созданию Божию ("такова природа" — обычное оправдание). Но мир, как творение Божие, *добро есть*; греховность же и тленность, разделение и распад не есть его существо, а состояние, навязанное ему человеком. Поэтому христианство несет не отрицание мира, а наоборот: через человека исцеление его, приведение человеком самого себя и окружающего мира к единению с Творцом. Миру зла,

33. Для Израиля пришествие в мир ожидаемого Мессии потому и обернулось соблазном, что обещанное царство Сына Давидова оказалось Царством не от мира сего, да еще царством внутри человека, путь к которому лежит через крест.

насилия и кровавых смут противопоставляется образ мира, преображенного в Человечестве Христовом, иначе — его осмысление в перспективе его конечного назначения.

И вот в наше время, с выходом Православия в этот перевернутый *вверх ногами* мир, происходит встреча двух, в корне различных ориентаций человека и его творчества: антропоцентризма секуляризованного, безрелигиозного гуманизма и антропоцентризма христианского. На путях этой встречи одна из главных ролей принадлежит иконе. Главное значение ее *открытия* в наше время представляется не в том, что ее стали ценить или более или менее правильно понимать, а в том свидетельстве, которое она несет современному человеку: свидетельстве о победе человека над всяким распадом и разложением, свидетельстве иного плана бытия, которое ставит человека в иную перспективу в соотношении его с Творцом, в иную направленность по отношению к лежащему во грехе миру, дает ему иное ведение и видение мира.



Обращаясь к Седьмому Вселенскому Собору, нужно сказать, что, по существу, он не явил ничего нового; он лишь запечатлел изначальное значение христианского образа. Здесь мы лишь вкратце отметим те из его основных положений, которые непосредственно соотносятся с различными аспектами современной проблематики.

Как в оросе, так и в своих суждениях Собор связывает икону прежде всего с Евангелием, то есть с богословием в самом первичном его смысле, явленным, по выражению св. Григория Паламы, “Самоистиной Христом, Который Бог сый превечный, стал ради нас и богословом” [34].

34. Цит. по: Архимандрит Амфилохий (Радович). Тайна Святой Троицы по св. Григорию Паламе. Салоники, 1973, с. 144 (по-гречески).

Здесь мы прежде всего сталкиваемся с христианским понятием образа и с его значением в богословии, а следовательно, и с его значением в жизни человека, сотворенного по образу Божию. “Поскольку человек *словесен*, то есть *по образу* Слова, Логоса, то все, что относится к судьбам человека, — благодать, грех, искупление Словом Божиим, ставшим Человеком, — все должно относиться также к богословию образа. То же можно сказать и о Церкви, о таинствах, о духовной жизни, об освящении, о конечной цели. Нет такой области изучения богословия, которую можно было бы совершенно отделить от проблемы образа, не рискуя отделить ее и от живого древа христианского Предания. Можно сказать, что для всякого богослова кафолической традиции, как на Востоке, так и на Западе, если он верен основным положениям святоотеческого мышления, тема образа (в своем двояком значении: образа как принципа Божественного Откровения и образа как основы отношения человека с Богом) должна быть присуща сущности христианства”[35]. “Боговоплощение, которое есть основной догматический факт христианства, связывает богословие и образ настолько тесно, что выражение “богословие образа” представляется почти плеоназмом, при условии, конечно, что богословие понимается как познание Бога в Его Слове, Которое есть единосущный Образ Отчий”[36].

Итак, поскольку в воплощении Слово и Образ Отчий явлен миру в единой Божественной Личности Иисуса Христа, богословие и образ составляют единое словесно-образное выражение явленного Откровения. Другими словами, богословие образное и богословие словесное представляют собой онтологическое единство и тем самым единое руководство на путях принятия явленного Откро-

35. Лосский В. Богословие образа, с. 123 (по-французски).
36. Там же, с. 129.

вения человеком, на путях его спасения [37]. Следовательно, образ входит в вероучебную полноту Церкви как одна из основоположных истин Откровения.

Обосновывая икону Боговоплощением, то есть христологическим догматом, Собор упорно и многократно ссылается на существование иконопочитания с апостольских времен, то есть на преемственность апостольского Предания. Правда, современный человек (с его верой не столько в науку, сколько в непогрешимость науки), склонен относиться к этому утверждению скептически, тем более, что ссылки на древность часто служили доказательством подлинности без достаточных оснований. Но в данном случае Отцы Собора основывались не на тех данных, на которых основывается современная нам наука, а на сущности христианства: на явлении в тварном мире "*Образа Бога невидимого, перворожденного всей твари*" (Кол. 1, 15 — чтение в день иконы Нерукотворного Спаса). Когда Бог Слово стал плотию, говорит св. Ириней, "Он явил подлинный образ, поскольку Сам стал тем, что было Его образом [...] и восстановил подобие, уподобив человека невидимому Отцу" [38]. Этот Образ Бога невидимого, запечатленный в материи, свидетельство "истинного, а не воображаемого Бога Слова (орос Собора), противостоит, с одной стороны, отсутствию образа Бога в Ветхом Завете, с другой стороны, ложному образу в язычестве — идолу. В противовес этому ложному образу Бога, созданному по образу человека, христианство несет в мир образ Творца, тот закрытый грехо-

37. Но если слово перестает соотноситься с видимым образом, между ними наступает разрыв: разъединяются различные способы выражения истины, ущербляется полнота Откровения. Название "богословие в красках" или "умозрение в красках", которое принято относить к иконе, применимо только тогда, когда она соответствует богословию в его святоотеческом понимании — как боговедение, богообщение. В противном случае святоотеческая терминология может применяться к образу в силу простого словосочетания; с этим мы уже сталкивались в XVII веке.

38. Против ересей, V, 16, 2.

падением Первообраз, по которому создан человек. Этот образ живет в Предании, которое “есть внутренняя, харизматическая или мистическая ***память Церкви***. Оно есть прежде всего “***единтво духа***”, — живая и непрерывная связь с таинством Пятидесятницы, с таинством Сионской горницы” [39]. Отсюда и упорство Отцов Собора в ссылках на апостольское Предание [40]. Поскольку христианское Откровение изначала явлено двойным способом, словом и образом, Собор, “следуя учению св. Отец наших и Преданию Кафолической Церкви” (орос), утверждает изначальное существование образа и не только его необходимость, но естественную, вытекающую из воплощения Божественной Личности принадлежность его христианству. Поэтому и иконоборчество, несмотря на свое также изначальное существование и на противодействие образу, возникавшее на основании ветхозаветного запрета и в спиритуалистических течениях оригенистского направления, натолкнулось на непреодолимое препятствие и послужило лишь выявлению и утверждению истины Откровения.

Для нашего времени важность Седьмого Собора заключается прежде всего в том, что в ответ на открытое иконоборчество, он на все времена явил икону как выражение христианской веры, как неотъемлемую принадлежность Православия. И догмат иконопочитания есть ответ на все ереси (иконоборчество есть “сумма многих ересей и заблуждений”, говорит Собор), которыми подрывалась и продолжает подрываться, в явной или скрытой форме, та или иная сторона богочеловечества и само богочеловече-

39. Флоровский Г. Богословские отрывки // Путь, Париж, 1931, № 31, с. 23.
40. И слово, и образ живут только в Предании. Вне предания Евангелие превращается, как это и произошло, в исторический памятник первых веков христианства, Ветхий Завет — в историю еврейского народа, а Церковь растворяется в общем понятии религии, потому что “отрицание значимости Предания есть, в сущности, отрицание Церкви как тела Христова, нечувствие и умаление ее” (см.: Флоровский Г. Дом Отчий // Путь, Париж, 1927, № 27, с. 78).

ство в целом, а тем самым христианская антропология. Догматом иконопочитания Отцы Седьмого Собора ограждают христианскую антропологию, то есть соотношение Бога и человека, явленное в Личности Христа, и полагают центр тяжести не на теоретических построениях, а на конкретном опыте святости. Потому что "если воплощение Бога слова, как осуществление подлинного Человека, есть событие прежде всего антропологическое, то и откровение Духа Святого и Его пребывание в человеке есть также событие антропологическое" [41]. Поэтому в победе над иконоборчеством соборное сознание Церкви утвердило икону как торжество Православия, как свидетельство Церкви об откровенной истине, потому что христианская антропология нашла наиболее яркое и непосредственное выражение именно в православной иконе. Ведь именно в ней, являющей "истину и последствия Боговоплощения", наиболее полно и глубоко выражается христианское учение о соотношении Бога и человека, человека и мира. Поэтому исключить образ из христианской антропологии значит не только исключить видимое свидетельство воплощения Бога, но и свидетельство уподобления человека Богу, реальность домостроительства, то есть ущерблять свидетельство Православия об истине.

Поскольку икона есть изображение личности, на которую указывает собственное имя (будь то Божественная Личность Христа или личность человека), то истина иконы обуславливается прежде всего ее подлинностью, подлинностью исторической потому, что "образ есть подобие с отличительными признаками первообраза" [42]. и подлинностью харизматической [43] : Бог, неописуемый по Божеству,

41. Немецкое резюме книги архимандрита Амфилохия (Радовича) "Тайна Святой Троицы по св. Григорию Паламе" см. там же, с. 231.
42. Иоанн Дамаскин. Первое слово в защиту святых икон, гл. 9.
43. Отметим довольно своеобразное истолкование иконы и Ороса Седьмого Вселенского Собора в книге: L'An de grace du Seigneur — Un com-

соединяется “неслиянно и нераздельно” (халкидонский догмат) с описуемым человечеством. Человек свое описуемое человечество соединяет с неописуемым Божеством.

Как мы уже отмечали, образ Личности Христа, как свидетельство воплощения, для апологетов иконопочитания есть тем самым свидетельство и реальности Таинства Евхаристии [44]. Следовательно, подлинность образа и его содержания раскрывается в его соответствии Таинству. Вера Церкви отличается от всех других вер тем, что она конкретно, физически причастна своему объекту. И вера эта в конкретном общении становится видением, знанием, общностью жизни с Ним. Эта общность жизни осуществляется в Евхаристии. Молитва перед Чашей обращена к конкретной Личности потому, что только через обращение к Личности, через общение с Ней, возможно приобщение к тому, что эта Личность несет, что в ней воипостасировано. И само это обращение требует образа потому, что относится не к некоему воображаемому Христу, не к отвлеченному Божеству, а именно к Личности: “***Ты*** еси во-

mentaire de l'année liturgique byzantine par un moin de l'Eglise d'Orient. Beyrouth, 1972, t. 2, p. 169. "Напомним здесь, — говорит автор, — некоторые основные понятия об иконах. Прежде всего, икона не есть изображение, подобие". Однако, по святоотеческому учению, икона именно портрет и именно подобие первообраза, от которого она отличается своей природой. Если же икона "не изображение и не подобие", то как же она, по словам самого же автора, имеет своей темой все же "Личность Христа, Богоматери" и вообще святых? Далее автор старается убедить читателя в том, что "не следует преувеличивать роль иконы в христианском благочестии [...]. Церковь никогда не обязывала верующих иметь у себя иконы или предоставлять им определенное место в личной молитве или благочестии". Но Православная Церковь ни в чем никогда не "обязывает" (само понятие "обязательства" свойственно не Православию, а римокатоличеству); она для пользы своих членов выносит определения. Так, в Оросе Собора и сказано: "Определяем [...] полагать во святых Божиих церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях честные святые иконы [...] чествовать их лобзанием и почитательным поклонением".

44. См. главу "Большой Московский Собор и образ Бога Отца". См. также: Мейендорф И. Христос в византийском богословии. Париж, 1969, с. 260 (по-французски).

истину Христос... сие есть Тело ***Твое***...” В Евхаристии хлеб и вино прелагаются Духом Святым в Божественное Тело и Кровь Христа воскресшего и прославленного (христианство не знает никакого духовного воскресения вне тела); спасение произошло и происходит через тело [45]. “Сама Евхаристия является нашим спасением именно потому, что она есть тело и человечество” [46]. Поэтому образ Личности Христа соответствует Таинству только в том случае, если он представляет тело, над которым смерть уже не имеет власти (Рим. 5, 8—9), то есть Тело Христово воскресшее и прославленное. Таким образом, реальность прославленного Тела в Таинстве Евхаристии необходимо сочетается с подлинностью личного образа, потому что описуемое в иконе тело Христово и есть то же “Тело Божие, просиявшее Божественной славой, нетленное, святое, животворящее” [47]. Здесь образ, как свидетельство воплощения, сочетается с эсхатологией потому, что прославленное Тело Христово есть Тело Второго Пришествия и Суда. Отсюда и предупреждение 3-го правила Собора 869—870 гг.: “Если кто не почитает икону Спаса Христа, да не увидит Его зрака во Втором Пришествии” [48]. Другими словами, с Таинством Евхаристии сопрягается только двойной реализм образа, в котором сочетается изобразимое и неизобразимое. И это соотношение Таинства с образом исключает всякий образ, являющий лишь *рабий*

45. Христианство не только не “дематериализует” материю, но, наоборот, оно предельно материалистично. Оно изначала не только реабилитирует тело, но утверждает его спасительность, утверждает преображение человеческого естества и его воскресение в теле, в материи. “Я не поклоняюсь веществу, — пишет св. Иоанн Дамаскин, — но поклоняюсь Творцу вещества, сделавшемуся веществом ради меня [...] и через посредство вещества соделавшему мое спасение, и не перестану почитать вещество, через которое произошло мое спасение” (Первое слово в защиту святых икон, гл. XVI и Второе слово, гл. XIV).

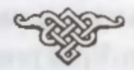
46. Мейендорф И. Указ.соч.

47. VII Вселенский Собор. // Деяния Вселенских Соборов. Изд. Казанской Духовной Академии. Казань, 1873, т. 7, с. 538.

48. См. главу “Послеиконоборческий период”.

зрак или же отвлеченное понятие.

Так же как истина иконы Христовой, так и истина иконы святого человека, ее подлинность, заключается в ее соответствии своему первообразу. И поскольку личный опыт обожения заключается в соединении описуемого человечества с неописуемым Божеством, когда, по слову св. Ефрема Сирина, человек, "просветив сердечные очи, всегда как в зеркале видит в себе Господа" [49] и в "*тойжде образ преобразуется*" (2 Кор. 3, 18), то и описуется он также не по образу тленной плоти, а по образу и подобию прославленного Тела Христова.



Здесь следует сделать оговорку. Богословие имеет дело не с отвлеченными понятиями, как философия, а с конкретным фактом, данным в Откровении и превосходящим способы человеческого выражения. Перед тем же фактом стоит и иконопись. Поскольку христианское Откровение превосходит и слова, и образы, то ни словесное, ни образное его выражение сами по себе не могут выразить Бога, сообщить адекватное о Нем понятие, непосредственное Его ведение. В этом смысле они всегда *неудача*, потому что призваны передать в постижимом непостижимое, в изобразимом неизобразимое, передать иное, иноприродное твари. Но ценность их как раз в том и состоит, что и богословие, и икона достигают вершин человеческих возможностей и оказываются недостаточными. Ведь и Бог открывается Крестом, то есть предельной *неудачей*. Именно посредством самой этой *неудачи*, несостоятельности, и богословие, и икона призваны свидетельствовать и делать

49. Псалтирь, или богомысленные размышления. М., 1904, параграф 51, с. 107

ощутимым присутствие Божие, постижимое в опыте святости.

В этой области, говорил в своих лекциях В. Лосский, и в богословии, и в иконописи существуют две ереси, противоположные одна другой. Первая ересь — "очеловечение" (имманентизация), снижение Божественной трансцендентности до уровня наших житейских понятий. В искусстве может служить примером эпоха Ренессанса, в богословии — рационализм, который сводит Божественные истины до человеческой философии. Это — богословие без неудачи и искусство без неудачи. Это прекрасное искусство, но оно ограничивает человечество Христово и никак не являет Богочеловека. Вторая ересь — заведомое склонение перед неудачей, отказ от всякого выражения. В искусстве это иконоборчество, отрицание имманентности Божества, то есть самого воплощения. В богословии — это фидеизм. При первой ереси мы имеем нечестивое искусство и нечестивую мысль, при второй нечестие прикрывается видом благочестия.

Эти два, противоположные в своих проявлениях положения, имеют своей исходной точкой одни и те же антропологические предпосылки. Если "в восточной святоотеческой перспективе причастность к божественной жизни есть то, что делает человека человеком, не только в конечном свершении, но с самого его сотворения и в каждый момент его жизни", то "западное богословие традиционно считает доказанным, что самый акт творения предполагает, что человек не только иноприроден Богу, но что ему дано существование, которое автономно как таковое: Боговидение, может быть, и является целью индивидуального опыта некоторых *мистиков*, но оно не есть условие подлинной человечности человека" [50]. Здесь два в корне раз-

50. Meyendorff J. Philosophy, Theology, Palamism and "Secular Chnstianity" // St. Vladimir's Seminary Quarterly, № 4, 1966, Crestvood N.Y., p. 205.

личных понимания назначения человека, его жизни и творчества: с одной стороны, антропология православная, понимаемая как осуществление человеком богоподобия, которое раскрывается экзистенциально, жизненным, творческим путем и тем самым обуславливает содержание православного образа. С другой стороны — антропология западных исповеданий, утверждающих автономность человека от Бога; человек, хотя и создан по образу Божию, но, будучи автономным, не соотносится со своим Первообразом. На этом зиждется развитие гуманизма с его автономной от Церкви, уже дехристианизированной антропологией современности, где отличие человека от прочей твари мыслится лишь в природных категориях: человек — "животное мыслящее", "социальное" и т.д.

Как мы уже отмечали, с внедрением Филиокве и, в дальнейшем, с принижением личного начала, вместе с учением о тварности благодати (см. предыдущую главу), утверждается иное, не православное соотношение человека и Бога, человека и мира. Автономность от Бога человека утверждает автономность его разума и других сторон его деятельности. Уже Фомой Аквинским естественный разум был признан вполне самостоятельным и независимым от веры. И "именно от Фомы Аквината и нужно вести разрыв христианства и культуры, который оказался столь роковым для всей христианской культуры Запада [...], весь трагический смысл чего обнаружился ныне с полной силой" [51].

Что касается художественного творчества, то уже Каролиновы Книги, в противоречии с Седьмым Вселенским Собором, оторвав его от соборного опыта Церкви, утвердили его автономию и тем самым предопределили весь его дальнейший путь. Суть положения Седьмого Собора, ут-

51. Зеньковский В. Основы христианской философии. Франкфурт-на-Майне, 1960, т. 1, с. 9 и 10.

верждающего икону как равнозначный слову Евангелия путь спасения, была для франкских богословов Карла Великого совершенно непонятна, чужда и потому неприемлема. Формально римокатоличество признает Седьмой Вселенский Собор и исповедует догмат иконопочитания. Но по существу и на практике позиция, выраженная в Каролиновых Книгах, является официальной его позицией до сего времени.

Если на Западе еще в XII и отчасти в XIII веках образ соотносится с христианской антропологией, то постепенное его искажение приводит искусство к окончательному разрыву с ней. Автономное от Церкви искусство ограничивается тем, что не превышает естественных свойств человека. Поскольку нет проникновения нетварного в тварное, то благодать, как тварный дар Бога, только и может улучшить природные свойства человека. Передача иллюзии видимого мира, от которой изначала решительно отвернулось христианство, теперь становится самоцелью. Поскольку неизобразимое мыслится в тех же категориях, что и видимое, исчезает язык символического реализма и Божественная трансцендентность снижается до уровня житейских понятий; то, что несет христианство, минимизируется, приспособляется к человеческому восприятию. Соблазн *удачи* "живоподобия" затопляет искусство в эпоху Ренессанса. А с увлечением античностью, вместо преображения человеческого тела, утверждается культ плоти. Христианское вероучение об отношении Бога и человека направляется на ложный путь, подрывается христианская антропология. Отсекается вся эсхатологическая перспектива сотрудничества человека с Богом. "По мере того как человеческое внедряется в искусство, все мельчает и профанируется; то, что было откровением, сводится к иллюзии, стирается знак священного, произведение искусства уже только средство наслаждения и удобства: человек в

своем искусстве встретил сам себя и поклоняется себе" [52]. Образ откровения подменяется "преходящим образом мира сего". И ложь "живоподобия" заключается не только в том, что традиционный образ заменяется вымыслом, но и в том, что с сохранением религиозной тематики грани между видимым и невидимым стираются, различие между ними упраздняется, и это ведет к отрицанию самого существования духовного мира. Образ лишается своего христианского смысла, что в конечном счете приводит к его отрицанию и к открытому иконоборчеству. "Таким образом, иконоборчество реформации оказывается оправданным, оправданным и релятивизированным потому, что оно относится не к подлинному священному искусству, а к вырождению этого искусства на средневековом Западе" [53].

В этом искусстве, утверждающем существующий миропорядок, вырабатываются законы оптической или линейной перспективы, почитаемой не только нормальной, но и единственным научно правильным методом передачи пространства видимого мира, так же как нормальным считается и само видимое состояние этого мира. Эта перспектива, как показал священник П. Флоренский, появляется, "когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика общего народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением отдельного лица с его отдельной точкой зрения [...]. Тогда появляется и характерная для отъединенного сознания перспективность" [54]. Так случилось на Западе в эпоху Ренессанса, а в православном мире в XVII веке. Эта же перспективность, в свою очередь, разлагается в наше время, когда разлагается породившее ее гуманистическое мировоззрение, а с ним разла-

52. Onimus J. Réflexions sur l'art actuel. Paris, 1964, p. 80.

53. Clément O. Un ouvrage important sur l'art sacré // Contacts, Paris, 1963, № 44, p. 278.

54. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам III. Тарту, 1967, с. 385.

гается и порожденная им культура и искусство.

Поставив церковное искусство в зависимость от художника, а его самого в зависимость от эпохи и моды, римо-католическая "Церковь никогда не считала ни один стиль собственно ей принадлежащим, но допускала, в соответствии с характером и условиями народов и нуждами различных обрядов то, что характерно для каждой эпохи" [55]. "Итак, не существует стиля религиозного или стиля церковного" [56]. По отношению к искусству Церковь является лишь меценатом, как и в других областях культурной деятельности. В результате значение образа как выражения соборным опытом Церкви христианского Откровения оказалось закрытым для западных исповеданий. Как известно, Седьмой Вселенский Собор усвояет установление иконописания святым Отцам, водимым Духом Святым. "Святые [...] оставили свои жизнеописания в пользу нам и во спасение, и подвиги свои передали Кафолической Церкви посредством живописных повествований" [57]. Эти "подвиги во спасение" — жизненное выражение соответствия иконы евангельской проповеди. Это свидетельство св. Отцов "власть и право выражать или формулировать опыт и веру Церкви" [58] и есть власть учительства. Римо-католичество же изымает власть учительства от св. Отцов и Учителей Церкви и передает ее художнику. "Вы, художники, — говорит папа Павел VI, принимая американских художников, — можете читать Божественное благовестие и истолковывать его людям" [59]. Таким образом, фактиче-

55. Конситуция о богослужении II Ватиканского Собора. Гл. VII Священное искусство и предметы культа, параграф 123. Франц.изд.: Париж, 1966, с. 100.

56. Комментарий к "Конституции о богослужении" см. в: Maison Dieu, № 77, Париж, 1964, с. 214. Вместе с усвоением западного искусства в Православии оказалась усвоенной и эта установка.

57. Деяние 6-е, с. 495

58. Флоровский Г. Богословские отрывки, с. 25.

59. Газета "L'Aurore". Paris. 27 juillet 1976.

20 - 77341

ски развитие человеком своих естественных качеств (в данном случае художественных способностей) оказывается достаточным, чтобы сделать его "носителем Божественного благовестия". Здесь сказывается то же положение, что и в общем направлении богословской мысли, так как западное "современное богословие в основном озабочено тем, чтобы открыть Бога в человеческом опыте как таковом; это ведет к *очеловечению* Бога и сразу же ставит в противоречие со святоотеческим ведением" [60]. В силу своей принципиальной установки, римокатоличество, следуя изменчивости автономной культуры, приняло, так же как в свое время *живоподобие* Ренессанса, и современное искусство, которое, разрушив до основания старый мир форм и понятий, пришло к дроблению, вылившемуся в разложение, а порой в кощунство и открытый демонизм. "Современное искусство являет нам образ мира, уносимого к новому жребию и как бы разъедаемого жаждой отречения, чтобы ускорить свой переход в будущее [...]. Головокружение пустоты и томление небытия, которое для нашего духа есть абсурд, — это отзвуки тех тем, к которым обращается современная философия экзистенциализма, в частности Сартра" [61].

И вот в момент необратимого крушения этого искусства и породившей его среды, икона входит в этот мир распада и разложения как знамя Православия, как обращение к

60. Мейендорф И. Философия, богословие, паламизм... С. 206.
61. Huyghe R. Nous vivons l'époque du pount zéro de l'art // Arts, ' 848, 20—26 décembre 1961. В результате, в порядке возврата к первохристианской "простоте" и обязательной "бедности", проявляются крайности. Так, например, храмы вообще опустошаются до полного уподобления протестантским. "Достойная сожаления путаница, — пишет Д. фон Хильдебранд, — упраздняющая все основные различия между предметами, выражается также в привычке — в США и во Франции — заменять писаные изображения святых и Самого Христа фотографиями страдающих мужчин, женщин и детей, жертв войн, нищеты или социальной несправедливости" (D. von Hildebrand. La Vigne ravagée. Paris, 1974, p. 109, note). И наконец, сам храм приспосабливается к различным употреблениям: лекциям, танцам, театральным представлениям

свободной воле человека, сотворенного по образу Божию. Как свидетельство Божьего воплощения, икона противопоставляет подлинную христианскую антропологию — антропологии, искаженной в западных исповеданиях, и антропологии дехристианизированной современной культуры.

В противовес выявлению свойств, хотя бы и высших, духовно-душевно-телесного состава автономного человека, икона, как и слово Евангелия, несет изначальную и постоянную функцию христианского искусства: раскрытие истинных соотношений между Богом и человеком.

И так же как изначала переворот, внесенный в мир Христом во плоти пришедшим, был воспринят как *соблазн* и *безумие* (1 Кор. 1, 23), так и в настоящее время в мир, "*не разумевший премудростию Бога*" (там же, 21), в мир обмана и самообольщения икона идет как "*буйство проповеди*" (там же). Она несет в этот смятенный мир свидетельство о подлинности реальности иного бытия, иных норм жизненных отношений, внесенных в мир воплощением Бога и неведомых человеку, подчиненному биологическим законам, иное благовестие о Боге, человеке и твари, иное восприятие мира. Она показывает то, к чему призван человек, чем он должен быть, ставит его в иную перспективу. Иначе говоря, икона несет обличение путям человека и мира, но вместе с тем и обращение, и призыв к человеку, показание ему иных путей. Перспективе видимого мира в ней противопоставляется перспектива евангельская, миру, во грехе лежащему, — мир преображенный. И весь строй иконы направлен на то, чтобы приобщить человека к тому Откровению, которое явлено миру в христианстве, раскрыть в видимых формах сущность внесенного им переворота. А выражение этого переворота требует особого построения образа, своих особых средств выражения, своего *стиля*.

В этом строе, с его так называемой обратной перспек-

тивой, "прежде всего поражает целый ряд особенностей формы, которые порой представляются неразрешимой загадкой" [62] для человека новоевропейской культуры. А потому обычно эти особенности формы воспринимаются как деформация. Но *деформация* эта существует только по отношению к глазу, приученному к прямой или линейной перспективе, и по отношению к тому восприятию мира, которое в наше время считается нормальным, то есть по отношению к формам, выражающим современное нам видение мира. На самом же деле здесь не деформация, а иной художественный язык — язык Церкви [63]. И *деформация* эта является естественной и даже необходимой в том содержании, которое выражает икона: для традиционного художника-иконописца, как в прошлом, так и в настоящем, этот строй иконы является единственно возможным и необходимым. Выросший из литургического опыта Церкви (вместе с другими видами церковного искусства), он есть противопоставление соборного опыта Церкви "отъединенному сознанию" автономного человека, индивидуальному опыту художника с его "отдельной точкой зрения".

Ни линейная перспектива, ни светотень не исключаются из иконописи, но они перестают быть средствами передачи иллюзии видимого мира [64] и включаются в общий

62. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1970, с. 36.

63. Отсюда трудность научного анализа этого языка. Объяснить икону чисто эстетически или рационально невозможно потому, что христианское Откровение, которое есть ее содержание, явленный человеку опыт Божественной жизни, научному анализу недоступен. Науке доступна и ей подвластна, так сказать, периферийная область, то есть, как мы уже отмечали, художественная сторона произведения, его социальный исторический контекст, построение образа, влияния, заимствования и т.д. Поэтому наука и ограничивается проведением параллелей между иконой и фольклором, литературой житийной и внецерковной. Попытки же науки объяснить суть церковного искусства, оставаясь в свойственных ей категориях, приводят к таким представлениям о нем, как "благочестивое воображение художника", "отвлеченность", "дематериализация видимого мира и человеческого тела" и т.п.

64. Греческое слово skiagraphia по своему смыслу означает одновременно и изображение в оптической перспективе, и светотеневое изображение, и иллюзию.

строй, в котором доминирует перспектива *обратная*. Здесь прежде всего нужно сказать, что в этом условном техническом термине "обратная перспектива" понятие *обратная* неверно, так как здесь нет прямой противоположности, зеркального отражения перспективы линейной. Вообще системы обратной перспективы, аналогичной системе перспективы линейной, ***не существует***. Жесткому закону линейной перспективы противопоставляется иной *закон*, как ***иной принцип построения образа***, который обуславливается его содержанием. Принцип этот включает целую систему приемов, благодаря которой изображение оказывается (в зависимости от смысла) либо в положении обратном иллюзорности, либо иным по отношению к ней. И система эта, многовариантная и гибкая, и тем самым достаточно свободная для художника, проводится неуклонно, целесообразно и целенаправленно [65].

65. Здесь следует отметить очень интересный результат современных научных исследований о построении пространства в иконе (см.: Флоренский П. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967, с. 384—392; Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1970; Panofski E. Die Perspektive als symbolische Form // Vorträge der Bibliothek Warburg 1924—1925; Aufsätze zu Grundlagen der Kunstwissenschaft, Berlin, 1964; и особенно Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975). Здесь обнаруживается если не превосходство, то, во всяком случае, равенство (пока) принципов художественного построения иконы и искусства Нового времени. При этом выясняется явное превосходство первых в богатстве и разнообразии изобразительных приемов над последними. Оказывается, что "варварское" для еще недавнего времени искусство требует в расшифровке построения образа гораздо более мощного математического аппарата, чем живопись Ренессанса, вооруженная "единственным научно правильным методом передачи видимого мира". И характерно, что система "обратной перспективы", как уже многократно отмечалось в литературе, не преподавалась, и ни в каких руководствах о ней не говорится. Предполагают, что она передавалась по традиции. Но по традиции мог передаваться лишь общий строй иконы, иначе мы имели бы механическое повторение одной и той же формы перспективы, чего нет. Она всегда применяется по-разному и в разной степени, даже в одних и тех же темах, комбинируясь с перспективой оптической. Наличие элементов обратной перспективы в других искусствах приводится иногда как доказательство того, что эта система построения не связана с христианским содержанием образа. На наш взгляд, такое утверждение ничего не доказывает. Ведь, например, и

Как утверждает современная наука, “оказывается, вблизи мы видим не так, как рисовал Рафаэль [...]. Вблизи мы видим все так, как рисовал Рублев и древнерусские мастера” [66]. Позволим себе несколько уточнить это положение. Рафаэль рисовал иначе, чем Рублев, но видел он так же, поскольку здесь действует естественный закон зрительного восприятия. Разница в том, что Рафаэль проводил природные свойства человеческого глаза через контроль своего автономного разума и тем самым отступал от этого закона, подчиняя видимое законам оптической перспективы. Иконописцы же не отклонялись от этого природного свойства человеческого зрения потому, что смысл изображаемого ими не только не требовал, но и не дозволял выхода за рамки естественного восприятия переднего плана, которым и ограничивается построение иконы.

Попытаемся это соответствие построения иконы ее содержанию иллюстрировать несколькими примерами.

Пространственное построение иконы отличается тем, что, будучи трехмерным (икона не плоскостное искусство), оно ограничивает третье измерение плоскостью доски, и изображение обращено к предлежащему пространству. Иначе говоря, по отношению к иллюзорному построению пространства в глубину построение иконы показывает ***обратное***. Если картина, построенная по законам линейной перспективы, показывает пространство другое, никак

нимб как выражение света тоже встречается довольно часто и в разных контекстах. Откровение света, как мы уже говорили, было частично известно и в нехристианских религиях. Можно поэтому полагать, что именно в искусстве православном принцип пространственных построений превратился в осмысленную и целенаправленную систему.

66 Вопросы литературы. М., 1976, № 9, с. 40.

не связанное с тем реальным пространством, в котором она находится, никак с ним не соотносящееся, то в иконе наоборот: изображенное пространство всключается в пространство реальное, между ними нет разрыва. Изображенное ограничивается одним передним планом. Лица, изображенные на иконе, и лица, предстоящие ей, объединяются в одном пространстве.

Поскольку Откровение обращено к человеку, к нему же обращен и образ.

Построение в глубину как бы отсекается плоским фоном — светом на языке иконописи. В иконе нет единого источника света: здесь все пронизано светом. Свет есть символ Божественного. Бог есть свет, и воплощение Его есть явление света в мире: “Пришел еси и явился еси, Свет неприступный” (кондак Богоявления). Но, как говорит св. Григорий Палама, “Бог именуется Светом не по Сущности Своей, но по своей энергии” [67]. Следовательно, свет есть Божественная энергия, и поэтому можно сказать, что он есть главное смысловое содержание иконы. Именно этот свет и лежит в основе ее символического языка. Здесь нужно оговориться: значение символа света не зависит от цвета фона иконы, но наиболее адекватным его образом является золото. Хотя золото иноприродно краскам и несоотносимо с ними, все же употребление красок для фона — света — не противоречит его смыслу, который остается тем же, хотя красочный фон, по сравнению с золотым, и снижает его значимость. Золото дает как бы ключ к пониманию фона как света.

Блеск золота — символ Божественной славы, и это не аллегоризм и не произвольно избранное уподобление, а адекватное выражение. Потому что золото излучает свет,

67. Против Акиндина. P.G. 150. 823. Цит. по: Лосский В. Боговидение. Нешатель, 1962, с. 133 (по-французски).

но в то же время его светоносность сочетается с непроницаемостью [68]. Эти свойства золота соотносятся с тем духовным бытием, которое оно предназначено выражать, или со значением того, что оно призвано символически передавать, то есть свойства Божества. "Бог именуется светом не по сущности Своей", потому что Сущность эта непознаваема. "Мы же утверждаем, — говорит св. Василий Великий, — что познаем Бога нашего по действованиям, но не даем обещания приблизиться к самой Сущности. Ибо хотя действования Его до нас доходят, однако Сушность Его остается неприступною" [69]. Эта неприступность Божества именуется мраком. "Божественный мрак есть этот *свет неприступный*, в котором, как сказано, живет Бог" (1 Тим. 6, 16) [70].

Итак, *свет неприступный* есть "мрак, который светлее света" [71], слепящий, а потому непроницаемый. И вот золото, объединяя в себе слепящий блеск с непроницаемостью, выражает символически адекватно Божественный свет — непроницаемый мрак, то есть нечто по существу ***иное***, чем свет естественный, который противоположен естественному же мраку.

По отношению к изображенному этот свет есть действование Бога, то есть энергия Его Сущности, обнаружение Бога вовне. И "тот, кто причастен Божественной энергии, сам в известном смысле становится светом" [72], потому что "энергии, даруемые христианам Духом Святым, не являются внешней причиной, но благодатью, внутренним све-

68. См.: Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. (Сб. в честь В.Н.Лазарева.) М., 1973, с. 43—52.
69. Василий Великий. Послание к Амфилохию // Творения. М., 1848, с. 159. P.G. 32, 868 AB.
70. Дионисий Ареопагит. Послание к Дорофею, начало. P.G. 3, 1073 A.
71. Он же. Мистическое богословие, гл.II. P.G. 3, 1025 A.
72. Григорий Палама. Цит. по: Лосский В. Боговидение, с. 136; по-русски: Вестник ЗРПЭ, Париж, 1968, № 62—63; Богословские труды, М., 1972, № 8, с. 201.

том, который преобразует природу обожая ее" [73]. Когда этот Божественный свет осиявает всего человека, по слову св. Симеона Нового Богослова, "человек соединяется с Богом духовно и телесно; потому что ни душа его при этом не отделяется от ума, ни тело от души. Бог вступает в единение со всем человеком" [74]. И человек, в свою очередь, становится носителем света для внешнего мира.

Итак, свет и его действие постижимы и познаваемы, а следовательно, изобразимы; непостижимым и непознаваемым остается его источник, закрытый непроницаемым светом-мраком. В соответствии со смыслом и содержанием иконы позволим себе утверждать, что это свойство фона иконы нужно понимать как символическое выражение тезиса апофатического богословия о совершенной непознаваемости Божественной Сущности, которая остается недоступной, то есть как предел, положенный твари в познании Бога. Божественная Сущность всегда остается за рамками человеческого познания и понимания, и эти рамки ведения и понимания — результат не диалектических рассуждений, а опыта Откровения, причастности к нетварному свету.

По учению св. Отцов величие человека заключается не в том, что он — микрокосмос, малый мир в большом, а в его назначении, в том, что он призван стать большим миром в малом, тварным богом. Поэтому все в иконе сосредоточено на образе человека. Автономному от Бога человеку, замкнутому в себе, утерявшему целостность своей природы, в ней противопоставляется человек, осуществивший свое богоподобие, человек, в котором преодолен распад (в нем самом, в человечестве и во всей видимой

73. Лосский В. Мистическое богословие Восточной Церкви. Там же, с. 218.
74. Симеон Новый Богослов. Слова. М., 1892, Слово 25-е, с. 228.

твари) [75]. Маленькому человеку, утерявшему единство с остальной тварью, затерянному в громадном и зловещем мире, икона противопоставляет ***большого*** человека, окруженного малым по отношению к нему миром, человека, восстановившего свое царственное положение в мире, преобразившего свою зависимость от него в зависимость мира от Духа, живущего в нем. И вместо ужаса, который человек внушает твари, икона свидетельствует об осуществлении ее чаяний, избавлении ее от "*рабства истления*" (Рим. 8, 21).

Божественная энергия — свет, все объединяющий и оформляющий, преодолевает преграду между духовным и телесным, между миром тварным (видимым и невидимым) и миром Божественным. Весь мир, изображенный на иконе, проникнут животворящей силой нетварного света. Тварь не замкнута в себе; но здесь и не смешение тварного мира с нетварным. Различие между двумя мирами, Божественным и тварным, не упраздняется (как в искусстве ***живоподобия***); но, наоборот, подчеркивается. Мир видимый и изобразимый и мир умопостигаемый, Божественный, неизобразимый, отличаются друг от друга приемами, формами, красками. И проникновение в тварное бытие света иноприродного и нетварного несет преодоление временно-пространственных категорий, объединяет и включает изображенное в ***иной*** план бытия, где тварь уже не подвержена условиям бытия падшего мира. Это — "*Царство Божие, пришедшее в силе*" (Мк. 9, 1), то есть

75. Этому не противоречит то, что люди несвятые изображаются на иконе так же, как и святые. Человек сотворен по образу Божию, и потенциально для Церкви нет нераскаянного грешника. По слову Макария Великого, даже человек, делающий себя сосудом диавола, в силу своей свободы имеет возможность обращения (см. Добротолюбие, СПб., 1877, т. 1, с. 149). Грешник же на иконе изображен не сам по себе, а так же, как и все остальное, в соответствии со святым, то есть как бы осиянным его святостью

мир, причастный вечности. Изображается не некий неземной или воображаемый мир, а именно мир земной, но приведенный к своему иерархическому порядку, ***чину***, обновленный в Боге проникновением в него, повторим еще раз, нетварной Божественной благодати. Поэтому, как в построении целого, так и в деталях, приемы построения иконы исключают всякую иллюзорность, будь то иллюзия пространства, иллюзия естественного света, человеческой плоти и т.п.[76] Никакой ломки пространства и искажения перспективы, с точки зрения верующего, здесь не происходит, а наоборот, происходит выправление перспективы, потому что мир видится здесь не в перспективе "отъединенного сознания" и множества точек зрения автономного художника, а с единой точки зрения Художника-Творца, то есть как исполнение замысла Творца о твари.

То, что показывает икона, осуществляется как начатки в евхаристической сущности Церкви. "Благословенно Царство Отца и Сына и Святаго Духа" — возглас, которым начинается литургия. Это царство ***иное*** по отношению к царству кесареву и ***противоположное*** царству *князя мира сего.* Богослужение же есть вхождение Церкви в новое время, новотворение, где упраздняется распад времени на прошлое, настоящее и будущее; временно-пространственные категории уступают место иному измерению. И так же как пространство, изображенное на иконе, соединяется с пространством предлежащим, так и событие, совершившееся в прошлом времени, объединяется со временем настоящим. Действие, изображенное на иконе, и действие, совершаемое в богослужении, — едины во времени (*Дева* ***днесь*** *Пресущественнаго раждает...*", "***Днесь*** *Владыка тва-*

76. В образе иллюзия так же нетерпима, как в духовной жизни, в аскетических нормах и молитве. Здесь иллюзия именуется прелестью, то есть высшей степенью лжи, и является не просто помехой в молитве, а противоположностью ей.

ри и Царь славы на Кресте пригвождается"). Настоящее здесь сопрягается с вневременной эсхатологической реальностью: "*Вечери Твоея Тайныя днесь [...] причастника мя приими*". Между изображенным причащением Апостолов и причастниками в храме нет временно-пространственного разрыва. Через причастие Телу Христову, воскресшему и прославленному, которое показывает икона, Телу Второго Пришествия, Церковь видимая и невидимая соединяется, и во множестве личностей, живых и умерших, осуществляется единство облагодатствованной природы по образу Божественного Триединства.

Содержание иконы определяет не только приемы ее построения, но и технику, и материалы. Как отмечает священник П. Флоренский, "ни техника иконописи, ни применяемые тут материалы не могут быть случайными в отношении культа [...]. Трудно себе представить, даже в порядке формального эстетического исследования, чтобы икона могла быть написана чем угодно, на чем угодно и какими угодно приемами" [77]. Действительно, так же как подлинность образа связана с Евхаристией, так же необходимо связана с ней и подлинность всякого вещества, входящего в культ. "*Твоя от Твоих Тебе приносяще...*" — эти слова взяты из молитвы Давида над материалами, собранными им для постройки храма: "*Твоя бо суть вся и от Твоих дахом Тебе*". Церковь сохранила этот принцип, получивший в ней полноту своего осмысления в Евхаристии: искупленная Боговоплощением материя вовлекается в служение Богу. Поэтому и в иконе вопрос вещества — не только вопрос прочности и доброкачественности, но, в первую очередь, вопрос подлинности. Другими словами, икона входит в весь комплекс приношения человека, ко-

77. Флоренский П.А. Иконостас, с. 115.

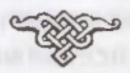
торым осуществляется назначение Церкви — освящать через человека и преображать мир, исцелять пораженное грехом вещество, превращать его в путь к Богу, в способ общения с Ним [78].

Как мы пытались показать, строй иконы, его целенаправленность и жизненность всецело определяются содержанием образа, так же как и материя, употребляемая в создании иконы. И само "иконописание является одновременно подвигом искусства и подвигом религиозным, полным молитвенного напряжения (почему Церковь и знает особый чин святых — иконописцев, в лице которых тем самым канонизируется и искусство как путь спасения)" [79]. А поскольку этот путь спасения есть жизненная причастность к изображенной реальности, можно утверждать, что именно эта причастность и обуславливает превосходство иконы над искусством нового времени в богатстве способов выражения системы ее построения, выработанной мастерами, не знавшими ни законов зрительного восприятия, ни геометрии многомерных пространств.

78. Традиционная иконописная техника, выработанная в течение тысячелетий, включает подбор материалов, который представляет наиболее полное участие видимого мира в создании иконы. Здесь участвуют, так сказать, "представители" и мира растительного (дерево), и мира животного (клей, яйцо), и мира минерального (мел, краски). Все это берется в своем естественном виде и лишь очищается и обрабатывается человеком, который своим трудом вводит эти вещества в богослужение. Когда же приносимое человеком вещество, в связи с современным развитием технических средств, теряет свое органическое сродство с материей, созданной Богом, оно уже не может служить проводником освящения, которое должно было бы им сообщаться, а наоборот, преграждает ему путь. Отсюда употребление искусственной материи, как, например, пластмассы, безжизненной и безличной, есть извращение, потому что "пластмасса — проявление эмансипации современного человека от природы, от творения Божия, от всех дел Его, призванных Его хвалить"(Sr. Cornelia Schubarth. Über der Glauben der Wäter — und seinen Verrat: Neo-Häresie // Orthodoxie Heute, 1971, № 34—35, S. 12). Грань между допустимым и недопустимым в веществе пролегает там, где материя теряет свою подлинность и характер, начиная выдавать себя за нечто иное, чем она есть, то есть также создавая иллюзию.

79. Булгаков С. Икона и иконопочитание. Париж, 1931, с. 107—108.

Только православная икона несет свидетельство полноты Откровения троичного домостроительства, потому что познание Бога в воплощенном Слове, Которое есть Образ Отчий, то есть домостроительство второй Ипостаси, получает свое раскрытие только в икономии третьего Лица Святой Троицы, в свете тайны Пятидесятницы. К этому и было направлено все художественное творчество Церкви после иконоборческого периода, и вершиной его было возрождение исихазма.



Церковное художественное творчество до последнего времени воспринималось в искусствоведческой науке как "связанное догматами Церкви", подчиненное жесткому канону. А канон мыслится как некая, навязанная церковной иерархией, сумма внешних правил, соборных предписаний, подлинников и т.д., закабаляющих творчество художника, требующих от него пассивного подчинения существующим образцам [80]. Словом, свободное искусство

80. Более того, идеологические установки, противоборствующие христианству, пытаются навязать в качестве ключа к пониманию церковного творчества свое собственное, им лишь свойственное восприятие и оценку, пытаясь доказать несовместимость искусства и религии. "Христианская мифология, с ее отрицанием мира, природы, с ее принижением человека, враждебностью к культуре, угнетающими представлениями о будущем наказании, о греховности бытия, была, конечно, очень неблагоприятной почвой для собственно художественной деятельности" (Михайловский Б., Пуришев Б. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.—Л., 1941, с. 7; см. также: Зотов А. Народные основы русского искусства. М., 1961, т. 1, с. 53). или еще: "Основная функция искусства — раскрепощение творческой свободы человека, основная функция религии — духовное и физическое подавление человеческой свободы" (предисловие И. Волкова к книге: Любимова Л. Искусство Древней Руси. М., 1974, с. 6—7). В таком представлении о церковном творчестве и вообще о христианстве вдохновляющего действительно мало. Но к христианству это имеет такое же отношение, как, скажем, к социализму, то есть ровно никакого. А ведь редкое исследование такого типа по церковному искусству до последнего времени обходилось без подобных характери-

живописи противопоставляется связанной канонами иконописи. Между тем, если уж говорить о правилах и предписаниях, то вернее обратное: ведь именно в *реалистической* живописи до сих пор была обязательна сумма правил, которым художник должен был подчиняться и которым его обучали в школах (перспектива, анатомия, трактовка светотени, композиция и т.д.). И курьезно, что художниками эта система правил, очевидно, совсем не ощущалась как связанность и подчинение; ими они и пользовались в своем *свободном* творчестве, которым пытались служить Церкви [81]. Иконописный же канон не только не знает таких правил, но даже подобных понятий; и тем не менее именно от него стремились *освободиться*. Прогрессивными художниками, завороженными Западом, канон стал восприниматься не только как помеха их творческой свободе, но как гнет. Как мы видели в прошлой главе, освобождения добивались именно от Церкви, от ее догматов, добивались выключения из соборного ее творчества. Освобождались не столько от веры, сколько в порядке расцерковления сознания. Для автономного художника гнетом извне стала Церковь, ее канон (кстати, подчеркнем, — неписаный), ее понятие свободы. Творчество становится индивидуальным и тем самым обособляется. Поскольку иноприродное стало изображаться в категориях природного, содержание канонической иконы становится непонят-

стик, которые, по существу, представляют собою одну из многочисленных форм борьбы с религией. В результате они вносят свой вклад в неверное понимание иконы верующими, а неверующим внушают карикатурное представление о христианстве.

81. Правда, современная культура в своем художественном выражении от всего этого отказалась во имя свободного самовыражения художника, впав в предельный индивидуализм: "свобода" превратилась в произвол и анархию, которую мы и видим в различных "измах", "оп-арт", "поп-арт" и т.д. Это искусство в видимой форме выражает ту анархию, которая в современном мире пришла на смену системе моральных и иных правил и принципов. Другими словами — либо система правил, либо полное их отсутствие и отрицание во имя той же свободы творчества.

ным; непонятным и чуждым становится ее символический язык и ее творчество.

И вот хаотическому новаторству современных нам течений в искусстве с их культом исторической новизны, в иконе противостоят традиционные формы православного искусства; обособленному творчеству автономного художника противопоставляется иной принцип художественного творчества, индивидуальному — соборное. В Церкви все определяется не *стилем*, а каноном: всякое творчество, чтобы быть церковным, неизбежно включается в канон. "Каноническое есть церковное, церковное есть соборное", — говорит священник П. Флоренский [82]. Другими словами, творчество художника включается в ту же евангельскую перспективу. Потому что Откровение — не одностороннее действие Бога на человека; оно необходимо предполагает содействие человека, зовет его не к пассивности, а к деятельному усилию познавания и проникновения. Сотворенный по образу Божию человек в своем творчестве, как сотрудник Божий, ценен только как носитель и исполнитель Божественного замысла. И творчество человека осуществляется в сочетании его воли с волей Божественной, в синергии двух действий: Божественного и человеческого. И в этой перспективе художественный язык Церкви, как выражение христианской веры, определяется в своем характере выработанной соборным разумом Церкви нормой — иконописным каноном в собственном смысле.

Эта норма есть найденная форма наиболее адекватного выражения Откровения, в которую и облекается творческое соотношение Бога и человека. И канон предполагает не обособление, а именно включение в соборное творчество Церкви. В этом соборном творчестве личность худо-

82. Флоренский П.А. Иконостас, с. 109.

жника осуществляет себя не в утверждении своей индивидуальности, а в самоотдаче; и высшее ее проявление здесь в том, что она как раз подавляет в себе черты обособленности.

В ту же евангельскую перспективу включается понятие свободы. Отвлеченного понятия свободы Церковь не знает, как не знает она и вообще отвлеченных построений. Свобода может быть не вообще, как таковая, а от чего-то конкретного. Для Церкви она заключается в освобождении от порожденных грехопадением искажений человеческой природы. Человек перестает быть в подчинении у своей природы, а обладает ею, подчиняет ее себе, становится "господином своих действий и свободным" [83]. На этом пути творчество в каноне воспринимается художником не как выражение своего индивидуального восприятия мира и веры, а как выражение церковной веры и жизни, как служение [84]. Он выражает ту жизнь, в которой участвует, то есть включает свою жизнь и творчество в совокупность других областей церковной жизни, направляемых каноном. И чтобы быть подлинным, его творчество должно быть в согласии с ними, органически в них включаться [85]. "У Церкви много языков, но каждый из них есть язык Церкви только постольку, поскольку он соответствует другим истинным выражениям христианской веры" [86]. В разных областях церковной жизни и творчества канон есть средство, в которое Церковь облекает путь спасения человека. В каноне иконописное предание и осуществляет

83. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. СПб., 1884, кн. 2, гл. 27, с. 189.

84. В этом служении творческая мысль мастеров никогда не иссякала. Они не только не ощущали и не ощущают теперь канон как помеху или извне налагаемое на них ограничение, но, наоборот: об этом свидетельствует сама иконопись на протяжении своей истории.

85. Отсюда необходимость постоянного участия в сакраментальной жизни Церкви. Отсюда же в периоды упадка те моральные требования, которые Церковь предъявляет к иконописцам.

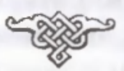
86. Мейендорф И. Философия, богословие, паламизм... С. 207.

свою функцию как художественный язык Церкви.

Итак, иконописный канон — не жесткий закон и не внешнее предписание или правило, а внутренняя норма. Вот эта норма и ставит человека перед необходимостью сопричастия тому, что несет изображенное [87]. Это сопричастие осуществляется в евхаристической жизни Церкви. Здесь единство откровенной истины сочетается с многообразием личного опыта ее восприятия. Отсюда и невозможность заключить иконописный канон в рамки определения. Стоглавый Собор поэтому и ограничился предписанием следовать древним иконописцам и правилам морали. Этот канон (норма) обеспечивает передачу истины на любой степени причастности к ней, даже если причастие это только формально. Канону следует как художник-творец, так и ремесленник, как в прошлом, так и в настоящее время. Поэтому каноническая икона является свидетельством Православия, несмотря на эмпирически часто встречающуюся несостоятельность носителей истины, самих православных (канон-то, повторяем, и ограждает икону от этой несостоятельности). На любой духовной и художественной степени, и даже на низком ремесленном уровне, каноническая икона, как старая, так и новая, свидетельствует о той же истине. Обратно: та часть искусства, которая *освободилась* от канона, независимо от дарований художников никогда так и не достигла той высоты художествен-

87. Так соборные постановления о церковном искусстве направляют иконописца на более верное выражение православного вероучения и исправляют искажения, проникающие в православную иконографию, что всегда возможно, хотя бы по неведению. Художественного же творчества, как такового, постановления эти не только не ограничивают, но и вопросов, с ним связанных, не касаются. На этом пути если иконописный канон и ограничивает что-то, то никак не творчество, а так же как канон во всех областях церковной жизни, субъективный произвол и самочиние отдельных лиц, на какой бы ступени иерархической лестницы они ни находились. Соборные постановления Церкви относятся к иерархии в не меньшей мере, чем к мирянам, и в своей деятельности им подчиняются и те, и другие, независимо от своего положения и рода служения в Церкви.

ного достоинства, уж не говоря о высоте духовной, на которой стояла иконопись; она вообще перестала быть свидетельством Православия.



Как мы уже отмечали, Седьмой Вселенский Собор не явил ничего нового: он лишь запечатлел в догмате иконопочитания веру предыдущих Соборов; потому что догматические споры прошлого, христологические и тринитарные, все предполагают вопрос соотношения Божества и человечества, то есть касаются христианской антропологии. Для Православия догмат иконопочитания есть непреходящая истина христианской веры и учения, закрепленная Вселенским Собором. Поэтому в иконе мы должны видеть то же, что видели в ней Отцы и Соборы: торжество Православия, свидетельство Церкви об истине Боговоплощения. Но и в иконоборчестве мы также должны видеть то, что видели в нем защитники иконы: не просто неприятие образа и уничтожение его, а силу, противоборствующую христианству, "христоборчество", по выражению св. Патриарха Фотия. Потому что если корни древнего иконоборчества восходят, как показал протоиерей Г. Флоровский, к неизжитому в христианстве эллинизму, то суть его заключалась не в частном случае борьбы с иконами: его "основа была в том, что по существу речь шла о самом Православии", то есть о Церкви [88]. Прямое иконоборчество, которое было завершением ересей христологического периода, привело к обратному: к осуждению его кафолическим сознанием Церкви, как ереси развоплощения и к утверждению иконопочитания [89]. После Торжества Право-

88. Florovsky G. Origen, Eusebius, and the iconoclastic controversy // Church History, t. XIX, № 2, 1950, p. 5.

89. Как известно, иконоборчество VIII—IX веков боролось не против искусства в Церкви, а против образа Откровения как свидетельства истин-

славия эта затихшая как будто ересь тлеет все время и выливается наружу во все последующие века, изменяя свою личину, меняя свои формы. Иконоборчество ведь может быть не только злостным и открытым: пользуясь непониманием и равнодушием, оно может быть и бессознательным, непреднамеренным и даже благочестивым [90] (ведь и древнее открытое иконоборчество боролось за чистоту христианской веры, так же как позже и протестантство). Искаженный римокатолический образ, как мы видели, привел протестантство к *благочестивому* отказу от образа, то есть к отказу от видимого, материального свидетельст-

ности воплощения Бога. А начав с уничтожения икон, иконоборчество пришло к развоплощению, десакрализации, расцерковлению Церкви.

90. Это благочестивое иконоборчество выражается, между прочим, в том, что в иконе видят иногда помеху в молитве, ссылаясь на аскетическое правило, которое не позволяет допускать никакого образа в уме во время молитвы. Существует довольно распространенное мнение, что правило это относится и к иконе. Такое мнение нужно считать простым недоразумением, так как аскетическое правило имеет в виду образы, порождаемые в уме воображением, которые никак не могут отождествляться с иконой — образом реальности, "истинного, а не призрачного воплощения Бога Слова". Икона не только несовместима с образом, создаваемым воображением, но прямо ему противоположна. Иначе как же могла бы Церковь, собранная на Вселенском Соборе, утвердить и догматизировать почитание того, что являлось бы препятствием в молитве и уводило на ложный путь? К тому же характерно то, что самыми решительными защитниками икон были монахи, то есть люди, посвятившие молитве всю свою жизнь. Не будучи сама плодом воображения, икона не только ограждает от него ум, но и возводит его к высшим созерцаниям, как показывает, среди других, пример одного из величайших тайнозрителей Церкви — преподобного Симеона Нового Богослова: "Однажды, — говорит он, — когда я пошел поклониться пречистой иконе Рождшей Тебя и когда я положил перед нею земной поклон, то еще прежде, чем я поднялся, Ты Сам явился мне в моем убогом сердце, как бы видоизменив его в свет. Тогда я познал, что сознательно имею Тебя в себе" (Слово 36. Перевод Архиепископа Василия (Кривошеина) // Слова, Париж, 1965, т. III, с. 350—353. В русском переводе: Слово 91 // Творения. М., 1892, т. 1, с. 500). Икона действительно — "благодетельная помощь молящемуся", как говорит митрополит Филарет Московский. "Чтобы в поисках присутствия Божия ум не впадал в химерические представления, чтобы мысли сосредоточивались и ограждались от рассеянности, святой образ Бога, явльшегося во плоти представляется одновременно взору чувственному и созерцанию духовному и собирает мысли и чувства, внешние и внутренние, в едином созерцании Божественного" (Избранные Слова и Речи митрополита Филарета Московского. Париж, 1866, т. III, с. 230 [по-французски]).

ва воплощения, к “образу пустоты” [91]. Этот “образ пустоты” внес свой вклад в современное богоборчество в самом христианстве. В настоящее время “многие, особенно из *либеральной* части протестантства, считают безразличным для существования христианской проповеди, был ли Христос Богом или нет, является ли Его воскресение историческим фактом или нет” [92]. Такое положение, естественно, завершается “богословием смерти Бога”, то есть явной бессмыслицей как для верующего, так и для атеиста.

В Православии, от контакта с инославием в прошлом, наиболее уязвимым оказался именно образ. Непонимание и равнодущие к его содержанию привело к тому, что в синодальный период из храмов выбрасывались и уничтожались православные иконы, как “варварство”, и заменялись подражаниями инославному, но *просвещенному* Западу. Заимствованное живописное *реалистическое* направление, “оправославленное” “полусознательным воспоминанием об иконе”, внесло “лжесвидетельство”, по выражению священника П. Флоренского, лжесвидетельство о Православии. Это лжесвидетельство могло только утверждать неверующих в неверии, а верующим внушать искаженное понимание о Православии и способствовать расцерковлению сознания. Напомним, что по той же причине и в тот же период умное делание, которое питало православную иконопись во времена ее расцвета, было “уничтожено, как зараза и пагуба”, по выражению митрополита Филарета, претерпевало гонения и обвинялось в ереси.

Итак, явное или скрытое, преднамеренное или даже благочестивое, всякое иконоборчество, в каких бы формах оно ни проявлялось, способствует развоплощению, подрыву домостроительства Духа Святого в мире, расцерковлению Церкви. Таким образом, по существу речь всегда

91. J.Ph.Ramseyer. La Parole et l'Image. Neuchâtel, p. 78.
92. Meyendorff J. Orthodoxie et catholicité. Paris, 1965, p. 127

идет о самом Православии. И борьба за образ Божий никогда не прекращалась, а в новое время особенно обостряется потому, что иконоборчество проявляется не только в намеренном уничтожении икон и в отказе от них в ересях протестантствующего типа; оно сказывается еще и в стремлении к уничтожению образа Божия в человеке, в самых различных экономических, социальных, философских и других идеологиях.

Настоящее положение христианства в мире принято сравнивать с его положением в первые века его существования. "Без-божный не-верующий мир современности не есть ли, в известном смысле, именно этот до-христианский мир, обновившийся во всем пестром сплетении мнимо религиозных, скептических или богоборческих настроений?" [93] Но если в первые века христианство имело перед собой мир языческий, то в наши дни оно стоит перед миром дехристианизированным, возросшим на почве отступничества. И вот перед лицом этого-то мира Православие и "призывается во свидетельство" — свидетельство Истины, которое оно несет своим богослужением и иконой. Отсюда необходимость осознать и выразить догмат иконопочитания в применении к современной действительности, к запросам и исканиям современного человека. Осознание же образа как выражения своей веры есть прежде всего осознание самого Православия, данного во Христе церковного единства. Как выражение общей веры и жизни Церкви, икона стоит над эмпирическими разделениями жизни и деятельности православных. А образное свидетельство этого единства важно в наше время и перед лицом внешнего христианству мира, и перед лицом инославия, потому что одна словесная форма выражения Православия оказывается недостаточной, чтобы ответить

93. Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937, с. 518.

на современную проблематику. А именно "сейчас, более чем когда-либо, христианский Запад стоит в раздвинутых перспективах, как живой вопрос, обращенный к православному миру" [94]. И вопрос этот касается путей выхода из того тупика, в котором оказался христианский Запад, в частности римокатоличество. "Римокатолическая Церковь, — пишет прелат К. Гамбер, — только тогда изживет современные заблуждения и придет к новому расцвету, когда ей удастся присоединиться к основным силам Восточной Церкви: к ее мистическому богословию, построенному на великих Отцах Церкви, и к ее богослужебному благочестию [...]. Одно представляется несомненным: будущее — не в приближении к протестантству, а во внутреннем единении с Восточной Церковью, то есть в постоянном духовном общении с нею, с ее богословием и благочестием" [95]. И по нашему глубокому убеждению, именно догмат иконопочитания и внедрение иконы в инославные исповедания будет способствовать преодолению основных пороков западных конфессий, основных расхождений и несоответствий православному вероучению: учения о тварности благодати и филиоквизма. Потому что икона необходимо предполагает православное понимание личности и православное исповедание домостроительства Духа Святого, а следовательно и православную экклезиологию.

И совсем не случайно, что в наше время происходит проникновение иконы во внеправославный мир. Икона начинает входить в сознание западного человека и, если заражение Православия западным искусством внедрялось в римокатолическом обличии, то теперь наоборот: в римокатоличество и протестантство внедряется икона как сви-

---

94. Там же, с. 514.
95. Pralat Dr. K. Gamber. Zum Streit zwischen dem Papst und dem Erzbischof Lefebvre aus ekumenischer Sixht // Orthodoxie Heute, 1976, № 57, S. 21—22.

детельство православной догматики, как выражение христианской веры и путь спасения. "Христианин должен, — пишет Г. Вундерле, — освоиться с тем реализмом, который представляет ему икона; иначе он никогда не приблизится к ее тайне, и она будет для него только бездушной схемой. Для того же, кому дано созерцать Божественное в святой иконе, она становится безошибочным путем к преображению во Христе" [96]. В плане молитвенном у верующего христианина, независимо от его исповедания, икона вызывает непосредственную реакцию. В силу своей наглядности она не требует перевода на другой язык, как священный текст.

Но особенно важно то, что начинается возрождение иконы в самом Православии, и возрождение это является жизненной необходимостью нашего времени. Между тем, так же как ***открытие*** иконы, оно идет пока вне связи с богословской мыслью [97] и литургическим благочестием, идет, так сказать, вне своего контекста. Если в богословии все же происходит постепенное освобождение от схоластики, то в отношении к образу и его пониманию еще сказывается неизжитое наследие прошлых веков. Что же касается литургического благочестия, то здесь это неизжитое наследие сказывается с особой очевидностью, потому что для многих Предание Церкви стало отождествляться с простым консерватизмом [98].

96. Georg Wunderle. Um die Seele der heiligen Ikone. Würzburg, 1947, S. 78.

97. Со времени упадка перестали видеть в образе равнозначащее слову свидетельство Православия. Не только единство богословия и образа, но даже связь между ними перестали видеть и понимать, а иногда даже стали отрицать. (С таким отношением приходится встречаться.) Другими словами, образ потерял свое значение как органически присущий Православию способ выражения откровения. Для многих стало просто непонятно, что образ может иметь или не иметь какое-то отношение к истинности Православия.

98. А в наше время консерватизм этот усугубляется и нажимом атеизма, и поэтому за "священное" простодушно принимается все, что угодно, особенно если оно восходит к доатеистическому времени. Уж этим одним оно подлежит не только сохранению и почитанию, но и подражанию. Ха-

Возрождение иконы, повторяем, есть жизненная необходимость нашего времени. Потому что как бы ни были ценны работы, приведшие к открытию иконы, то, что в ней открывается, оживает только в своем жизненном осуществлении. В Церкви все обновляется, обновляется и икона. "Церковь, всегда живая и творческая, вовсе не ищет защиты старых форм как таковых, не противопоставляет их новым как таковым. Церковное понимание искусства было, и есть, и будет одно: реализм. Это значит, что Церковь, столп и утверждение истины, требует только одного — ***истины***" [99]. Икона не только может, но и должна быть новой (мы ведь различаем иконы разных эпох именно потому, что они в свое время были новыми по отношению к предыдущим). Но эта новая икона должна быть выражением той же истины. Современное возрождение иконы есть не анахронизм, не привязанность к прошлому или к фольклору, не еще одна попытка "возродить" икону в мастерской художника, а осознание Православия, осознание Церкви, возврат к подлинной художественной передаче святоотеческого опыта и знания христианского Откровения [100]. Как и в богословии, это воз-

рактерным примером такого благочестивого консерватизма является изданная синодальной (карловацкой) группировкой в Нью-Йорке в 1976 г. книга "Чудотворные иконы Божией Матери в русской истории". Здесь мы узнаем, что "поводом к возникновению почитания икон" оказывается не образ откровения, не свидетельство о вочеловечении Бога и обожении человека, а "свойство души — возноситься мыслью и сердцем к любимым существам, смотря на их изображения" (с. 60). В соответствии с таким пониманием, наряду с православными иконами Богоматери, воспроизводится целый ряд изображений, подражающих римокатолическим с характерной для них сентиментальностью. Словом, как консервативная принадлежность этой группировки к синодальному периоду Русской Церкви сказывается в неканоничности ее положения, так и консервативная приверженность к прошлому и к чудотворениям (см. выше) заменяет Православие образа.

99. Флоренский П.А. Иконостас с. 106.

100. Это возрождение идет в рамках иконописного канона. Это не эклектика, а подлинное творчество иконы в применении к современности, как напр. иконопись инока Григория (Круга).

рождение обуславливается и характеризуется возвращением к святоотеческому Преданию, а "верность Преданию не есть верность старине, но живая связь с полнотой церковной жизни" [101], живая связь со святоотеческим духовным опытом. Возрождение это несет свидетельство в возврате к полноте и целостному восприятию вероучения, жизни и творчества, то есть к тому единству, которое так необходимо для нашего времени. Как выражение непреходящей истины Откровения, современная икона, как и древняя, несет свидетельство спасения, "*уготованного пред лицем всех людей*", жизненного осуществления того переворота, который внесло в мир появление в нем Церкви — "*свет во откровение языков и славу людей*" нового Израиля. Откровение, обращенное к человеку, дано Церкви и Церковью осуществляется. Она и есть откровение миру. И тот образ откровения, который она несет в этот мир, есть образ прославленного Тела Христова — образ Церкви, свидетельство ее веры и святости, свидетельство Церкви о себе. И весь строй православной иконы направлен на то, чтобы указать возможности, и пути, и пределы христианского ведения, раскрыть и осмыслить существование человека в истории, его назначение и путь к конечной цели.

101. Г.В.Флоровский, Богословские отрывки, с. 23.

43. Святой Спиридон. Русская икона XX в. (инока Григория)

44. Святой Евангелист Иоанн. Русская икона XX в. (инока Григория)

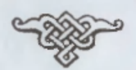
XVIII.

На путях к единству?

...Вместо твердого древнего закона — свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве Твой образ перед собой, — но неужели Ты не подумал, что он отвергнет же наконец и оспорит даже Твой образ и Твою правду, если его угнетут таким страшным бременем, как свобода выбора?
(Ф.М. Достоевский. Братья Карамазовы. Гл. Великий Инквизитор. Л., 1970. С. 298.)

В глазах многих наших современников различия между религиями теряют свое значение, и достаточно верить в Бога, чтобы понятие Церкви растворилось в общем понятии религии (и даже не только христианской) и исчезло. В результате мы стоим перед понятием Церкви либо искаженным, хотя и твердым и определенным (в некоторой части римокатоличества), либо расплывчатым и неясным, туманно сливающимся с понятием христианства. "Экклезиология перестала быть популярной. *Секулярные* интерпретации и, в более недавнее время, разнообразные формы харизматизма сделали экклезиологию, как таковую, по-видимому, ненужной. Церковь стала рассматриваться почти как идол и, во

всяком случае, как помеха для признания человеком его призвания в истории и для непосредственного восприятия духовных даров" [1]. К этому нужно добавить, с одной стороны, прямое или косвенное воздействие атеизма, для которого нет вероучебных различий в отношении к религии, с другой стороны — отсутствие единства среди христиан в плане вероучебном. Все это привело к тому хаосу, который мы видим теперь. Хаос безразличия господствует как в области догматической, так и в области канонической. Поскольку догмат теряет свое значение, это приводит к полному небрежению и канонов Церкви. Мы вдруг *поняли* то, чего не понимали св. Отцы: что каноны — *человеческие изобретения*, а не претворение в жизнь догматов Церкви. "Соборы, каноны — все это отжившее", и теперь прерогативы Собора ("изволися Духу Святому и нам") переносятся каждым на себя.

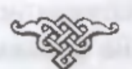


Как ни странно это может звучать для многих, понятие религии, хотя бы и христианской, и понятие Церкви не однозначны. Религия — понятие очень широкое, включающее в себя явления иногда даже противоречивые, тогда как Церковь — явление вполне конкретное. Не новую религию создал Христос в добавление к многочисленным, уже существовавшим религиям, а Церковь ("*Созижду Церковь Мою...*" [Мф.16, 18]) [2].

1. Мейендорф И. Что такое Вселенский Собор? // Вестник РХД, 1977, № 121, с. 22.

2. И Второй Вселенский Собор своим седьмым правилом определяет христианство лишь как первую стадию обращения, за которой следует оглашение и только затем принятие в Церковь через крещение. После указания о принятии в Церковь, в зависимости от степени отпадения, некоторых еретиков через миропомазание правило это оканчивается следующим определением: "...всех, которые из них (то есть других еретиков. — Л.У.) желают быть присоединены к Православию, приемлем, яко язычников. В первый день делаем их христианами, во второй оглашаем, по-

Конечно, можно сказать, что Церковь — религия, но религия еще не есть Церковь. В наше время существуют христиане вне Церкви, как существовали они со времен апостольских. По Апостолу, Церковь есть Тело Христово. Она не только "общество верующих во Христа людей"; она есть чудо — чудо сочетания тварного бытия с нетварным, Божественным. Как Тело Христово, Церковь есть результат двух чудес: Боговоплощения и Сошествия Святого Духа, а потому "бытие Церкви не может быть сравнимо ни с чем на земле, потому что на земле нет единства, но только разделение [...]. Церковь есть совершенно новое, необычайное и единственное в своем роде бытие на земле, *уникум*, который не может быть определен никакими понятиями жизни мира [...]. Церковь есть подобие Святой Троицы, подобие, в котором многие становятся единым" [3]. При своем появлении этот *уникум* оказался соблазном и безумием для других религий и для окружающего мира вообще. Не укладывается он и в современном сознании.



Религия еще не есть Церковь. "Религия родилась и рождается одновременно из притяжения к *святому*, из знания, что абсолютно другое *есть*, и из незнания того, *что* оно есть. И потому нет на земле явления более двусмысленного и в двусмысленности своей более трагичного, чем религия. Это только наша современная, выдохшаяся и

том [...] заставляем пребывати в церкви и слушать Писания, и тогда уже крещаем их" (Правила Православной Церкви с толкованиями Никодима, епископа Далматинско-Истрийского. СПб., 1911, т. 1). Это определение в несколько расширенном виде повторяет Шестой Вселенский Собор (Трулльский) правилом 95-м.

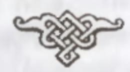
3. Митрополит Антоний (Храповицкий). Собрание сочинений. Т. II, с. 17—18. Цит. по: Митрополит Филарет Киевский. Поместная Церковь и Вселенская Церковь // Журнал Московской Патриархии, 1981, № 3, с. 71.

сентиментальная “религиозность” убеждена, что “религия” - это всегда что-то хорошее, положительное, доброе и полезное и что по существу люди всегда верили в того же “доброго” и снисходительного Бога, в “Отца”, на деле созданного “по образу и подобию” нашей собственной маленькой доброты, необременительной морали, бытовых умилений и душевного прекраснодушия. Мы забыли, как близки “религии”, в каком-то смысле сприродны ей, темные бездны страха, безумия, ненависти, изуверства, все то жуткое *суеверие*, которое с таким напряжением обличало, видя в нем дьявольское наваждение, раннее христианство. Забыли, иными словами, что религия — насколько от Бога, от неистребимой в человеке жажды и искания Его, настолько — и от князя мира сего, оторвавшего человека от Бога и погрузившего его в страшную тьму неведения” [4].

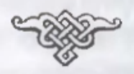
Смешение религии и Церкви не ново: в XVIII—XIX веках подобное же смешение привело к распространению, а вернее к засилию в православном мире западного искусства, к своего рода художественному *экуменизму*: один и тот же образ в течение нескольких веков господствовал как в римокатоличестве, так и в Православии. Он вытеснил на второй план образ церковный, заменив его искусством, которое выражало некое общее понятие христианства, было религиозным вообще, то есть отражало во множестве индивидуальных интерпретаций религию так называемой христианской культуры. Когда же Православие приобрело широкую известность, то оказалось, что свидетельством его и его показанием является не заимст-

4. Шмеман А. Евхаристия — Таинство Царства. Париж, 1984, с. 227—228.

вованное религиозное искусство, а именно его собственная православная икона. Это религиозное искусство западного типа, вершиной которого был Ренессанс (и которое на самом Западе потерпело крушение), перенесенное на православную почву, оказалось несовместимым с Церковью, несовместимым ни с ее учением, ни со святоотеческим Преданием. Иначе говоря, в этом опыте художественного экуменизма со всей очевидностью проявилась его двусмысленность и несостоятельность: смешение религии и Церкви именно в нем оказалось разрушительным.



“Неужели Ты не подумал, что он отвергнет же наконец и оспорит Твой образ и Твою правду, если его угнетут таким страшным бременем, как свобода выбора”. В иконоборчестве человеческий образ Бога был отвергнут; попытка этого отвержения в Церкви потерпела поражение. Оставалось этот образ *оспорить*, и в дальнейшей истории Церкви не прекращаются попытки такого оспаривания, то есть сведения образа Божия к облегченному его пониманию, сведения его правды от Богочеловечества к языческому человекобожию. И разве не характерно, что в истории Церкви самыми злостными гонителями образа Христова оказались не язычники, не иудеи или магометане, а именно крещеные христиане, не вместившие “страшного бремени свободы выбора”.



Протестантство в свое время выбор сделало и отказалось от образа, точнее от религиозного искусства XVI—XVII веков, воскрешавшего античную двусмысленность и культ плоти Ренессанса. Отказавшись от этого искусства,

21 - 77341

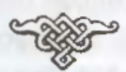
протестантство отказалось и вообще от образа, усвоив позицию иконоборчества.

Римокатоличество также сделало выбор: оно пошло по облегченному пути, определившему все дальнейшее развитие религиозного искусства на Западе. Ведь еще в период иконоборчества понимание Церковью христианского образа и отношение к нему были одними и теми же и на Западе, и на Востоке. "И Церковь Вселенская всегда почитала иконы, и до сих пор почитает, исключая некоторых галлов, которым еще не была раскрыта польза их" [5]. И еще: "Сами архиереи приносили иконы на Соборы. И ни один христолюбивый и боголюбивый человек, отправляясь в путь, не совершал путешествия без иконы: так поступают люди добродетельные и богоугодные". Так описывает положение св. Григорий II, в письме к императору Льву Исавру [6]. Одновременно был явлен запечатленный кровью мучеников и исповедников догмат иконопочитания и разработано его содержание на основе столетий жизненного усвоения христианства. Подлинная традиция духовной жизни, а следовательно, и художественного творчества, долго еще жила на Западе. Вспышка великолепного романского искусства есть свидетельство живучести этой традиции. Однако искусство это оказалось именно только вспышкой.

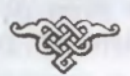
И как же случилось, что после совместной формулировки Ороса Седьмого Вселенского Собора (икона "соответствует *евангельской проповеди*", образ "служит к уверению *истинного, а не воображаемого* воплощения Бога Слова") на Западе возникает вопрос "изобразимости Бога"? С XIII века среди западных богословов периодически возникают споры, изобразим ли Бог, или нет? Изобразима ли

5. Предисловие Анастасия Библиотекаря к его переводу Деяний Седьмого Вселенского Собора — письмо его к папе Иоанну VIII. См.: Деяния Вселенских Соборов. Казань, 1873, т. VII, с. 50.
6. Там же, с. 44—45.

Святая Троица, или нет? И если да, то как? Как же случилось, что образ воплощения потерял свое решающее значение и включился в общую перспективу различных Богоявлений? Как же случилось, что после иконоборчества в христианстве оказалось два искусства? Ведь здесь одно и то же Откровение воспринимается настолько поразному, что художественные его выражения оказываются даже противоречивыми.

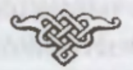


Своевольная вставка Филиокве в троичный догмат нарушила единство веры. Все дальнейшие расхождения, даже если они как будто не находятся в прямой связи с нею, более или менее непосредственно связаны с этим первостепенным определением. Будучи искажением в исповедании Святого Духа, вставка эта несет в себе, как неизбежные следствия, дальнейшие нарушения единства веры и жизни: учение о тварности благодати, догмат о непорочном зачатии, догматы о непогрешимости и вселенской юрисдикции Римского папы...



После иконоборчества исторические обстоятельства и вероучебные нововведения в исповедании Святого Духа, неизвестные Седьмому Собору и чуждые православному учению об образе, явились той предпосылкой, на которой оформилось римокатолическое отношение к иконе и к церковному искусству вообще. В западные исповедания внедрилось учение, не выражающее тех догматических предпосылок, которые явились ключевыми для определения Седьмого Вселенского Собора об образе. Это учение и послужило причиной того, что для Запада, со времен

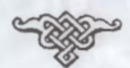
иконоборчества, изображение Бога оказалось "второстепенным", "не касающимся ни одного основного пункта веры"; оно — "чисто дисциплинарное" [7]. В результате пути искусства, предначертанные Седьмым Собором, его богословие, оказались закрытыми для Запада. Здесь вступают в действие иные принципы искусства, иное его восприятие, иное отношение к его содержанию и роли. С Каролиновыми Книгами появляется исходная точка иного пути искусства, пути, который постепенно ведет его к отступлению от Предания и к полному отрыву от него. Седьмой Вселенский Собор продолжает признаваться и, так же как и Шестой, иногда упоминается; вероучение же их либо искажается, либо просто игнорируется.



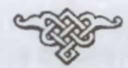
"Основывая Свою Церковь, Иисус Христос не передал ей один готовый сборник законов [...]. Однако Он предначертал ей цель, к которой должно стремиться, уполномочил ее употреблять установленные средства для достижения этой цели и указал ей направление, в каком она должна действовать. Его заповеди [...] суть те принципы, на основании которых Церковь, руководимая Духом Святым, стала устраиваться и проявлять свою деятельность в мире" [8]. "*Без Мене не можете творити ничесоже*" (Ин. 15, 5). Эти слова Христовы ставят человеческую деятельность в зависимость от тех принципов, которыми руководствуется Церковь, и эту деятельность она облекает в каноны. "Каноны, которые управляют жизнью Церкви в ее *земном аспекте*, неотделимы от христианских догматов. Это не юридические установления в собственном смысле, а при-

7. Boespflug F.D. Dieu dans l'art. Paris, 1984, p. 312—313.
8. Из комментария на второе правило Шестого Собора (см. Правила Православной Церкви, т. 1.)

мение догматов Церкви, ее откровенного Предания, ко всем областям практической жизни общества" [9]. Верность апостольскому Преданию, исповедание веры, жизнь и творчество — все ограждается каноном. Вне канона нет и церковного образа, и не может быть.



В теле Церкви неразрывно слиты воедино *таинство, исповедание правой веры и канонический строй*. Там, где исповедание веры нарушено, искажен и церковный строй, искажено и понятие образа, и сам образ. А именно в образе наиболее убедительно выражается, потому что наглядно показывается, не только истина, но и всякое ее искажение. Слова могут быть одни и те же, но именно образ есть наиболее яркое обличение всех искажений и отступлений от святоотеческого Предания. И именно в образе выступает со всей наглядной убедительностью расхождение между учением и духовной жизнью Православия и западных исповеданий.



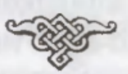
В Пятидесятницу образуется новое существо — Церковь, по подобию Святой Троицы, нераздельной и неслиянной, появляется новый организм, который несет в себе неведомое дотоле и несвойственное миру единство.

Как в Православии, так и в римокатоличестве единство Церкви есть догмат веры. И Православие, и римокатоличество утверждают свое единство и свою единственность как Церкви. И принадлежность к Церкви определяется и там, и тут приобщением к Таинству Евхаристии. Но при всем этом "двух не сообщающихся между собой евхаристий" нет и быть не может, как не может быть двух Цер-

9. Лосский В. Мистическое богословие Восточной Церкви. Париж, 1944, с. 172 (по-французски).

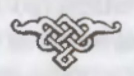
квей и двух Христосов. Значит, какая-то из двух Евхаристий не осуществляет вполне Церковь как Тело Христово.

Следовательно, мы стоим перед выбором, и выбор этот относится к самому жгучему вопросу нашего времени — вопросу единства, вопросу Церкви.



Исповедание единства трех Лиц Святой Троицы является догматической основой православной экклезиологии. Вся экклезиология, конкретно выраженная в канонах Церкви, основывается на применении в жизни того, что является ее Первообразом, то есть на православном исповедании Святой Троицы, Которая и есть незыблемое основание и норма всей жизни Церкви. "Троичный догмат, "соборный" по самому существу, есть образец, "канон" всех канонов Церкви, основа всего церковного домостроительства" [10]. В Троице, как в Первообразе, даны основные свойства Церкви, ее единство, святость, соборность, которые находят свое осуществление в ее апостоличности, и осуществлением этим является Таинство Евхаристии.

В Православии как триадология, так и экклезиология находят свое образное выражение в соответствующих иконографических темах праздника Пятидесятницы. Этому празднику соответствуют две совершенно разные по содержанию и значению иконы: Ветхозаветная Троица и Сошествие Святого Духа — задание и его осуществление.



Высшим выражением православной триадологии в искусстве является образ Святой Троицы — образ Открове-

10. Там же, с. 174.

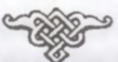
47. Римокатолическая Пятидесятница. XIII в.

48. Римокатолическая Пятидесятница. Ок. 1150 г.

ния триединого Бога, равночестности Лиц и промыслительного действия Божия в мире. Этот образ основан на факте Священной истории — явлении Бога в образе трех мужей Аврааму. Это образ великого Совета, единство Трех вокруг превечно предуготованной жертвенной чаши. "И может быть, нигде лучше и полнее не выражено, не воплощено знание Церковью этого, всякое разумение, всякое определение превосходящего единства, чем в иконе всех икон, в рублевской Троице, чудо которой в том, что, будучи изображением Трех, она есть в глубочайшем смысле этого слова *икона*, то есть откровение, явление и в*и*дение Единства как самой Божественной жизни, как Сущего" [11].

Именно в преддверии экклезиологического периода истории Церкви отбрасываются в этом образе все бытовые элементы и все сосредоточивается на догмате. Нельзя, как нам представляется, считать случайным особое распространение этого образа в ответ на искажение в русских ересях троичного догмата и экклезиологии.

Как откровение неизобразимого Божества, явление Аврааму может быть передано только символически, в виде трех безличных Ангелов. Поэтому всякое наименование Божественных Ипостасей в этом образе может быть только произвольным противоречием Шестому и Седьмому Вселенским Соборам [12].

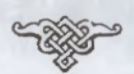


Троичное Богоявление раскрывается в день Пятидесятницы, которая есть "Духа действо, имже Троица познава-

11. Шмеман А. Указ.соч., с. 187.

12. Именно по той же причине, по которой всякое Богоявление до воплощения передается ангельским образом, после воплощения уже не может быть другого образа Божия, чем человеческий. Ввиду того, что явление Аврааму было исключительным и единственным в своем роде, оно в качестве таковото и осталось в иконографии. Это единственное ветхозаветное явление, ставшее иконой новозаветной Троицы.

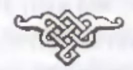
ется". Это *познавание* есть приобщение к Троичному бытию, жизненный опыт приобщения к нетварному, потому что познание и есть общность бытия. Здесь не отвлеченное понятие, которым можно оперировать, а жизненное познание Сына в Духе Святом и Отца в Сыне — единственный данный человеку путь внутреннего, живого опыта христианской жизни. Плодом этого познания является первое и основное свойство Церкви — *единство*, без которого невозможны другие ее свойства. Другими словами, основа единства в Православии есть сочетание тварного бытия с нетварным, их взаимопроникновение. И это чудо сочетания твари с нетварным, есть Богочеловеческая природа Церкви, единство ее во Христе и со Христом, единство Тела и Главы. Это то единство, которое соответствует словам Христа: "Да вси едино будут *якоже и Мы*", "якоже Ты, Отче, во Мне и Аз в Тебе, да и тии в *Нас* едино будут" (Ин. 17, 21) — Богочеловеческое единство ("в Нас") по образу Святой Троицы ("якоже и Мы").



В римокатоличестве познание Святой Троицы зиждется на иных, нежели в Православии, предпосылках. В познании Святой Троицы латинское богословие отходит от духовного опыта и исходит из понятия Божественной природы. И несмотря на то, что природа Эта (Божество) совершенно непостижима (с этим согласны и православные, и римокатолики), именно она является исходной точкой римского богословствования. Здесь восприятие троичного Откровения основано не на личном богообщении-боговедении, а на логических построениях, которые только и могут быть рассудочными. Иначе говоря, восприятие Откровения идет не путем живого, конкретного опыта, а путем отвлеченного мышления, оперируя логическими ка-

тегориями [13].

В результате этого отвлеченного подхода Сама Святая Троица представляется по аналогии с тварным миром, по образам и категориям земного бытия и человеческих взаимоотношений. "В богопознании и боговедении, — говорит Н. Бердяев, — роковое значение имела аналогия. Особенно это явственно в системе Фомы Аквината. Бог познается по аналогии с природным миром, с природными предметами. Он есть как бы высочайший природный предмет, наделенный всеми качествами в превосходной степени. Аналогия Бога с силой природного мира не есть христианская аналогия. На почве этой создается богословский натурализм, который есть наследие языческого богословствования. Также Церковь понимается по аналогии с государством, с царством кесаря" [14] и представляется как централизованная административная единица, хотя и с небесными задачами.



Иные предпосылки порождают и иное понятие единства, и иное его конкретное жизненное осуществление.

Умаление Духа Святого в Троице сказывается в Его домостроительстве прежде всего в том, что основные свойства Церкви, те именно ее свойства, которые осуществляются Духом Святым (единство, святость, соборность), переносятся на наместника Христова, папу, который и считается их осуществителем. Так вопросы веры и жизни Церкви оказываются в руках одного-единственного лица,

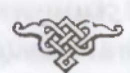
13. И не отвлеченное ли представление о Святой Троице приводит современного католика к следующему выводу: "Троица не есть имя Божие, это название догмата, то есть богословской формулировки, признанной Церковью. Отсюда обращение к Троице с молитвой есть злоупотребление (хотя и легкое)" (журнал "Croire aujourd'hui", Париж, июнь 1984, комментарий к празднику Святой Троицы, с. 371 [по-французски]).

14. Из размышлений о теодицее // Путь, Париж, 1927, № 7, с. 56.

которое (пусть при известных условиях) не может ошибаться.

Так, согласно ватиканским догматам, римская экклезиология видит решающий принцип видимого единства Церкви в первенстве Римского папы. Он есть "объединяющий принцип Церкви" [15], "высший духовный и мирской глава всей рассеянной по земле Церкви, единственный наместник Христов на земле и раздаятель всякой благодати" [16]. "Быть вне общения с преемником Петра — значит поставить себя вне Церкви" [17]. Итак, единство здесь сосредоточивается на римском престоле: нет Церкви, если нет Рима. "Единство Церкви есть единство ее главы: на небе Христа, на земле Его наместника" [18]. Такого рода двойным возглавлением и такого рода раздвоенным единством ущербляется единство богочеловеческое, а тем самым богочеловеческая природа Церкви.

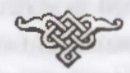
Таким образом, порча обнаруживается не только в богословствовании и духовной жизни, но и в самом церковном строе. Потому что Церковь с непогрешимым наместником Христовым во главе — триадологическое заблуждение, обусловленное филиоквизмом.



На пути отхода от церковного Предания Запад утерял понятие о последовательных этапах троичного домостроительства. А потому он не знает троичных изображений, основанных на исторических событиях, выделяемых в литургической жизни Церкви, как непосредственные и

15. Jerôme Hamer O.P. L'Eglise est une communion. Paris, 1962, p. 182.
16. Послание папы Льва VIII Патриарху Константинопольскому Анфиму (1894 г.). Русский перевод: СПб., 1896.
17. Слова папы Павла VI. Цит. по: Архимандрит Плакида (Дезей). Православная точка зрения на единство христиан // Вестник РХД, № 147, с. 31.
18. J. Hamer. Указ.соч., с. 195.

постепенные проявления Святой Троицы в Ее домостроительстве, их взаимосвязи: Ветхозаветная Троица, Крещение, Преображение, Сошествие Святого Духа. Другими словами, здесь нет осознанного и целенаправленного раскрытия Откровения, а потому нет непосредственной связи между Откровением Святой Троицы и Сошествием Святого Духа. Отсутствие богословского осознания свойственно вообще религиозному искусству. В результате римокатолические изображения Святой Троицы отличаются не только большим разнообразием, но и крайне произвольным характером.



В римокатоличестве явление Аврааму считается недостаточно достоверным как откровение Триединого Бога (явились Трое в человеческом виде, но кто: Троица или Христос с двумя Ангелами?). Ввиду же того, что Откровение о Боге непостижимом не дает конкретного материала ни для философских построений, ни для изображений, недостающее заполняется воображением, "придавая невидимому безобразному бытию воображаемые чувственные образы" [19]. Не есть ли это по существу неосознанное наследие языческого богословствования? Ведь именно здесь нашел благоприятную почву исконный соблазн христианства — изображение неизобразимого Божества.

Образ Троицы в римокатоличестве составляется, так сказать *монтируется*, из различных и разрозненных явлений Ее домостроительства [20].

19. Указ Московской Патриархии от 7 сентября 1935, с. 2.

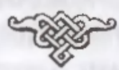
20. Среди множества изображений Святой Троицы существуют "дозволенные", "недозволенные" и "полудозволенные", то есть выражающие более или менее римское учение (при этом в разное время категории эти применялись по-разному). Единство трех Лиц Святой Троицы передавалось образом трех мужей, одного или разных возрастов (то есть все-таки как-то связано с явлением Аврааму) в различных вариантах. Распро-

Исходное положение римской триадологии — перенесение плана домостроительства во времени в план вневременного Божественного бытия — наглядно представляется преимущественно в двух образах: “Отечества” и “Новозаветной Троицы” [21]. Порядок Ипостасей во внутритроичном бытии отождествляется с порядком Их явления в мире, то есть первый понимается по аналогии со вторым. Такая транспозиция домостроительства во внутритроичное бытие стала нормой в западном богословии. Этот рассудочный подход характеризуется как “самодовлеющая метафизическая триадология” [22]. Два указанных образа являются попыткой показать не только троичность Божества, но и внутритроичные отношения, выражая основные положения филиоквистского богословия: Дух Святой есть *связь любви* между Отцом и Сыном (в новозаветной Троице) или исхождение Его от Отца и Сына “как от единого начала” (“Отечество”). Здесь в Святую Троицу вводится не только антропоморфизм и зооморфизм (голубь как личный образ Духа Святого), но и возрастное, то есть временное, начало (Отец старше Сына). Но эти разрозненные фигуры, вырванные из разных контекстов и искусственно соединенные вместе, не представляют и не могут представлять ни равенства Лиц Святой Троицы (которого нет и в богословии), ни единства Их природы, а следовательно, не могут быть троичным образом.

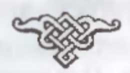
страненный образ Святого Духа в виде юноши или вообще в человеческом облике, будь то с Отцом и Сыном или отдельно, был запрещен римской курией лишь в 1928 г. с одобрения папы Пия XI. Антропоморфные изображения Святой Троицы иногда вызывали реакцию, например: "Хотя они и были исподтишка приняты Церковью, эти изображения Троицы в виде трех мужей представляют такую пропасть между означаемым и означающим, что они вводят в заблуждение и ересь" (F.D.Boespflug, там же, с. 294, сноска 107).

21. См. главу "Большой Московский Собор и образ Бога Отца".

22. Le Guillou O.P. Guillaume de St. Thierry, l'équilibre catholique de la triadologie médiévale // Istina, Paris, 1972, № 3—4, p. 367.



Так западные изображения Святой Троицы наглядно выражают неприемлемое для Православия восприятие основного догмата христианства. И одни и те же слова, и само понятие "Святая Троица", оказывается, имеют совершенно различное значение и содержание. В римокатолических изображениях Святой Троицы выражается то, что невыразимо, изображается то, что неизобразимо. Здесь, по меткому замечанию одного из современных авторов, "видимое изображение того, что по существу невидимо, является [...] не только претенциозностью и безумием, но и ересью и богохульством потому, что это означает своевольное добавление к Откровению и домостроительству Божию, а в данном случае еще, кроме того, и ересь, утверждающую, будто бы Отец и Дух Святый воплотились" [23]. Слово *ересь* нам кажется не вполне подходящим: здесь скорее нагромождение и путаница понятий, часто действительно еретических, которую в лучшем случае можно назвать благочестивым варварством.



Как Православие, так и римокатоличество видит в Сошествии Святаго Духа установление Церкви. Праздник один и тот же, но понимание его и изображение совершенно различны.

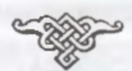
Православная иконография Пятидесятницы очень далека от иллюстрации события, описанного в первой главе Деяний. Здесь все сосредоточено не столько на самом событии, сколько на его экклезиологическом содержании:

23. H.J.Schulz. Die Höllenfahrt als Anastasis // Zeitschrift für katholische Theologie. Bd. 81 (1959), Heft 1, 5, 12.

передается строй Церкви, ее единство во множественности, по образу Божественного Триединства, в конкретной реальности круга двенадцати Апостолов [24].

Сошествие Святого Духа есть начало жизни Церкви как продолжающейся Пятидесятницы. С этого дня Духом Святым осуществляются в Церкви основные свойства троичного бытия — единство, святость, соборность; волей Святой Троицы и действием Святого Духа завершается исполнение нарушенного грехопадением замысла Превечного Совета — воссоздание человека и мира.

Характерной чертой православной иконы является отсутствие возглавления группы Апостолов. "Божественного Главу не может заменить для Тела — Церкви ни Ангел, ни тем более человек" [25]. Место во главе апостольского круга остается пустым и непосредственно композиционно связано с символическим небом, то есть с горним миром. Православная икона Пятидесятницы выражает непосредственную связь Церкви с ее троичным Первообразом, с одной стороны, и соотношение ее с миром — с другой (космос внизу иконы).



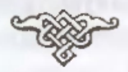
Западные изображения Пятидесятницы столь же разнообразны и произвольны, как и изображения Святой Троицы.

После иконоборческого периода, когда устанавливалась иконография Сошествия Святого Духа, еще сохраняется связь этого образа с экклезиологией; в этот период и вплоть до XIII века во главе апостольского круга (даже не

24. См.: Успенский Л. По поводу иконографии Сошествия Святого Духа // Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата. Париж, 1979, № 101—104.

25. Митрополит Сергий (будущий Патриарх). Есть ли у Христа наместник в Церкви? // Патриарх Сергий и его духовное наследство. М., 1947, с. 68.

всегда двенадцати) часто помещается Апостол Петр. Этим возглавлением уже выражается та экклезиология, которая впоследствии будет сформулирована в догматах вселенской юрисдикции и непогрешимости Римского папы. С XIII века, то есть с внедрения филиоквистской схоластики, наступает уже полный разрыв с преданием. В образе Пятидесятницы место Петра занимает Богоматерь, и связь этого образа с экклезиологией прекращается [26]. Изображения Сошествия Святого Духа принимают все более иллюстративный характер и ограничиваются внещним описанием событий (Деян. 1, 13—14). Здесь уже полный разрыв между богословием, духовной жизнью и художественным творчеством.



Начиная с Пятидесятницы, совершается Таинство Евхаристии, а следовательно, дается норма и общее направление всей жизни Церкви, в том числе и ее искусству.

С Пятидесятницы связь Таинства Евхаристии с образом становится отличительной чертой Православия. Поэтому соответствие образа Таинству, их соотношение и защищалось в период иконоборчества. Это было совсем не нововведение, а непрерывная преемственность вероучения и практики первохристианской Церкви [27].

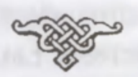
Эта связь между Таинством Евхаристии и образом не

26. Даже если пытаться усмотреть в этом образе какую-то связь с римской экклезиологией, то, во всяком случае, только в недавно сформулированном "мистическом" ее понимании, при котором Матерь Божия считается также "Матерью Церкви". Отсутствие Богоматери в православной иконе Пятидесятницы отнюдь не является умалением Ее почитания. Оно связано с особой, Ей одной присущей ролью в домостроительстве нашего спасения (см. ту же статью об иконографии Сошествия Святого Духа).

27. То, что личный образ Иисуса Христа вначале часто заменялся образным начертанием Его личного имени с исповеданием Его спасительного Богосыновства (рыбой), лишь указывает на то, что исторический образ Христа не сразу и не повсюду распространился.

есть черта некоего идеального, отвлеченного Православия, это есть норма: мы изображаем "Тело Божие, просиявшее Божественной славой, нетленное, животворящее" [28]. Отступления от этой нормы, как и от всякой другой, всегда возможны и случаются по слабости человеческой. Отступления эти могут принимать и массовый и длительный характер. Так, искажение церковного строя в синодальный период длилось в России около двух столетий. Но это не помешало возврату к норме. "Православие, хотя и живет в несостоятельности и придерживается *практических ересей*, никогда этих ересей не догматизировало, оставляя возможность с ними бороться, восстанавливать, творить" [29]. Итак, норма существует, будь она осознана или нет. Она спасительна и входит в живую ткань православного богослужения. Она запечатлена в догмате иконопочитания, выражена в иконописном каноне и им ограждается.

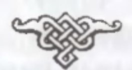
Именно такое понимание иконы и было литургически закреплено в Торжестве Православия. "Этот день — великий день Церкви. В этот день мы празднуем Церковь воплощенного Слова [...], Которое стало видимым во всем сонме верных, уже вошедших в небесный покой, в вечную радость своего Господа и Учителя. Святые иконы — наше свидетельство о славе будущего Царствия, которое уже с нами" [30].



Изначала "таинство Церкви вписано в две совершенные личности: Божественную Личность Иисуса Христа и

28. Деяния Вселенских Соборов, VII, с. 538.
29. Мейендорф И. Заметка о Церкви // Вестник РХД, Париж, 1984, № 141, с. 8. Такого рода "практической ересью" нужно считать и проникновение в Православие западного религиозного искусства.
30. Флоровский Г. О святых иконах // St. Vladimir's Seminary Quarterly, апрель 1954.

человеческую личность Богоматери" [31]. Отсюда все Божественное домостроительство, кратко выраженное святоотеческой формулой "Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом", изначала уже выражено в Предании Церкви в двух иконах: Личности Иисуса Христа (Нерукотворный Его Образ) и личности Богоматери (иконы Ее, писанные евангелистом Лукой) — нового Адама и новой Евы. И если отрешиться от немецкой протестантской науки о происхождении христианского искусства и принять за исходное положение Предание самой Церкви, то оказывается, что эти два образа лежат в основе и догмата иконопочитания, и всего церковного образотворчества. А это значит, что и сам "догмат иконопочитания должен быть понимаем в связи с догматом евхаристическим, в том отношении, что обоими свидетельствуется живая связь Христа с миром, притом двояко: в образе и веществе Его Тела — в иконе и Евхаристии" [32].



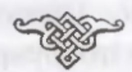
В римокатоличестве образ не имеет той догматической основы, на которой зиждется церковное образотворчество. Поскольку в исповедании Святой Троицы абсолютным является только Ее Божество (природа), Ипостаси же оказываются лищь "пребывающими соотношениями" внутри Ее, троичность Лиц, само Их бытие становится относительным. Но именно личность является основоположной тайной христианского Откровения, и потому свидетельством Боговоплощения может быть только личный образ: "Поклоняющийся образу поклоняется ипостаси изображенного на нем" [33]. Однако понятие личности (ипостаси),

31. Лосский В. Указ.соч., с. 192.
32. Булгаков С. Икона и иконопочитание. Париж, 1931, с. 136.
33. Орос Седьмого Вселенского Собора.

понятие ключевое как для халкидонского догмата, так и для догмата иконопочитания, в римском богословии расплывается. Личный образ Христа, как свидетельство, теряет свое решающее значение (напомним, что Запад фактически не принял 82-го правила Шестого Собора). Отсюда в искусстве полное отсутствие различия между образом Боговоплощения и его ветхозаветными прообразами.

Нарушив вероисповедное единство, оторвавшись от живых корней Предания, западное христианство оказалось не в силах воспринять задание, данное человеку. Запад пошел по облегченному пути, и этот облегченный путь стал нормой как в богословии, так и в искусстве.

Так, при часто одних и тех же формулировках, в христианстве оказалось два искусства, которые выражают различное восприятие одного и того же новозаветного Откровения: одно искусство несет приятие его во всей полноте, с обожением твари как основной и конечной целью; другое на деле отвергает самую возможность обожения, приноравливая само Откровение к природным человеческим данным. “Основной грех Римской Церкви всегда заключался в снижении евангельских истин до категорий земного общества” [34].



Поскольку богопознание в римокатоличестве осуществляется по аналогии с тварным миром, аналогия эта проходит красной нитью через все религиозное искусство Запада, становится его языком, его *нормой*. Так, часть христианского мира постепенно возвращается к тем элементам в искусстве, к его чувственности и иллюзорности, с которыми так упорно и долго боролось раннее христиан-

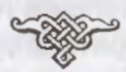
34. Мейендорф И. Брак и Евхаристия // Вестник РХД. Париж, 1969, № 93, с. 9.

ство. Напомним, что для Седьмого Вселенского Собора изображение тленной плоти, непричастной преображению, уже является язычеством. Самый принцип такого искусства — как раз обратное тому, что требует от образа Церковь (напомним, что св. Отцами назначение образа понимается как очищение души от страстей). От художника требуется "искусство, которое говорит и трогает, искусство, которое сообщает зрителю ту страсть, которая охватывает художника, и эта страсть художника сказывается, главным образом, в живописном изображении Христа" [35]. Это искусство родилось и рождается одновременно из "притяжения к *святому*, из знания, что абсолютно другое *есть*, и из незнания того, *что* оно есть". Религия еще не есть Церковь, религиозная картина еще не есть икона.

Возросшее на основе схоластики, это религиозное искусство Запада оказалось неспособным выявить новозаветное Откровение; оно изменило своему назначению — выражать и осуществлять замысел Творца о твари. Причастие человека к троичному бытию, чудо воссоздания человека и мира оказывается неосуществимым и потому неосуществленным. Соотношение Божественного и человеческого может здесь пониматься лишь как координирование, а не как сопряжение, взаимопроникновение. Другими словами, тварная благодать может иногда улучшить природу человека, но не преображает его, не приобщает к нетварному бытию Святой Троицы. Детище филиоквизма, учение о тварности благодати пресекает пути уподобления человека своему Первообразу. Так западное богословие и западное искусство "отказываются от обожения человека, и в этом оно оказывается вполне последовательным по отношению к исходным позициям своей триадологии" [36]. Так искажение троичного догмата и тем самым домостро-

35. J.H.Meille. L'image de Jesus dans l'histoire de l'art. Женева, без даты, с. 44
36. Лосский В. Исхождение Святого Духа. Париж, 1948, с. 35 (по-французски).

ительства Святого Духа привело религиозное искусство к настоящему его состоянию: к образу пустоты, уже не имеющему никакого отношения ни к догмату Седьмого Собора, ни к христианской антропологии. Не стоим ли мы здесь перед остатками древнего и все еще неизжитого пелагианства?



Приведем здесь свидетельство о воздействии западного религиозного образа в духовном, молитвенном плане. Речь идет о личном опыте протоиерея Сергия Булгакова в результате двух его встреч с "Сикстинской Мадонной" [37]. В первом случае о. С. Булгаков был неверующим марксистом, и картина произвела на него сильное, не только художественное, но, главным образом, эмоциональное впечатление: он увидел в ней образ Мадонны. Вторая встреча произошла, когда он был уже православным священником. Снова увидев "Сикстинскую Мадонну", он пишет: "...С трудом от волнения поднимаю глаза. Первое впечатление было, что я *не туда* попал и передо мной не Она [...]. К чему таить и лукавить? Я не увидел Богоматери. Здесь — красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность. Молиться перед этим изображением? — да это хула и невозможность! [...] Грядет твердой человеческой поступью по густым, тяжелым облакам, словно по талому снегу, юная мать с вещим младенцем. Это, может быть, даже не дева, а просто прекрасная молодая женщина, полная оба-

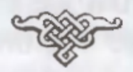
37. Отметим, что протоиерей С. Булгаков в связи со своей софиологической системой видит в догмате иконопочитания не то, что видит в нем Церковь: не свидетельство Боговоплощения и тем самым его последствий, а указание на "предвечное человечество в Боге", известное уже язычникам. Однако там, где протоиерей С. Булгаков отрешается от своей философской системы и дает волю своему православному чутью, он ясно видит и ощущает все нечестие западного религиозного искусства.

яния, красоты и мудрости. Нет здесь девства, а наипаче *Приснодевства*, напротив, царит его отрицание — женственность и женщина, *пол* [...]. В ведении этого соотношения — ослепительная мудрость православной *иконы*: я наглядно почувствовал и понял, что это *она* обезвкусила для меня Рафаэля вместе со всей натуралистической иконографией, *она* открыла глаза на это вопиющее несоответствие средств и заданий. В аскетическом символизме строгого иконного письма ведь заключается прежде всего сознательное отвержение и преодоление этого натурализма, как негодного и неуместного, и просвечивает ведение сверхприродного, благодатного состояния мира. Поэтому икона не имеет отношения к портретности, ибо в ней неизбежно таится натурализм, к которому роковым образом влечется религиозная живопись. И вот почему последняя никогда не достигает цели, если видит свое достижение в религиозном, а не в живописном эффекте...

Этим определяется судьба всего Ренессанса как в живописи, так и в скульптуре и архитектуре. Он создал искусство человеческой гениальности, но не религиозного вдохновения. Его красота не есть святость, но то двусмысленное, демоническое начало, которое прикрывает пустоту, и улыбка его играет на устах леонардовских героев [...]. Про эту красоту Ренессанса нельзя сказать, чтобы она могла “спасти мир”, ибо она сама нуждается в спасении...

В изображении Мадонны неуловимо ощущается действительно мужское чувство, мужская влюбленность и похоть [...]. И эта фамильярность с Божеством, это *мистическое* обмирщение подготовили то общее обмирщение, торжество языческого мироощущения, жертвою, а вместе орудием которого сделались деятели Ренессанса. Красота, двусмысленная и обольстительная, розовым облаком застилает здесь мир духовный, искусство же становится магией красоты [...].

И мысли неслись, перебивая одна другую и споря. Ведь это же и есть *свидетельство* духовного состояния западного мира, более подлинное и убедительное, чем все фолианты богословия. Как оно могло появиться, оставшись незамеченным, это языческое человекобожие на месте святом? [...] Духовная болезнь потомков и наследников "бедного рыцаря" скрывается в творчестве Ренессанса, с его язычествующим христианством, в этих изображениях, писанных по воле пап для храмов, как иконы, и, однако, не допускающих к себе религиозного отношения, и это в тем большей мере, чем художественно они совершеннее. Ведь то, что с такой остротой я почувствовал в Сикстине, это же самое имеет силу для *всей* религиозной живописи Ренессанса. Вся она есть очеловечение, обмирщение Божественного: эстетизм — в качестве мистики, мистическая эротика — в качестве религии, натурализм — как средство иконографии" [38].

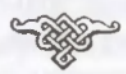


В наше время положение сложилось так, что вопрос образа, как в Православии, так и в римокатоличестве, приобретает решающее значение и в плане вероучебном, и в плане духовной жизни.

В течение последних столетий в христианстве утвердилось убеждение, что вероучебное значение и характер образа не имеют решающего значения. Между тем, история Церкви и ее учение свидетельствуют об обратном: недаром же более ста лет шла кровавая борьба с иконоборчеством. Православный литургический календарь полон имен мучеников и исповедников за иконы. И на мучения, пытки и смерть шли не за произведение искусства (такого от-

38. Булгаков С. Автобиографические заметки. Париж, 1946, с. 106—111 (подчеркнуто всюду автором)

ношения к иконе никогда не было), не за раскрашенную доску, а за исповедание веры через образ, так же как в первые века и позже шли на мученичество за исповедание имени Христова (дикое для сознания современного человека положение).



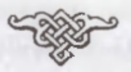
Церковь знает догмат иконо-почитания, а не искусство-почитания.

В христианстве догмат иконопочитания одними отвергнут (протестантами), другими растворяется в туманном понятии *дисциплинарной меры*, а на деле заменяется искусствопочитанием, то есть фактически отвергается (в римо-католичестве), третьими забыт (православными).

Забвение догмата иконопочитания — характерное явление нашего смутного времени. И отрыв от этого догмата — уже не только забвение, а отрыв от живого Предания Церкви, пренебрежение к св. Отцам и к постановлениям своих — Поместных и Вселенских — Соборов.

Догмат иконопочитания есть победа над христологическими и тем самым над тринитарными ересями. (Поэтому литургически Церковь соединяет память Первого Вселенского Собора, против Ария, с памятью Седьмого Собора, против иконоборчества.) Догмат этот был завершением целой эпохи борьбы за православную веру в Боговоплощение и, следовательно, за истинное исповедание в образе Божественного домостроительства в мире. Он есть откровенная истина, явленная соборным сознанием Церкви. В нем Церковь явила подлинную сущность христианского образа как видимого и непреложного свидетельства Боговоплощения (а не лишь одного в ряду ветхозаветных и новозаветных Богоявлений). Этот догмат есть результат усвоения христианством полноты Богочеловечества Христова.

Догмат иконопочитания являет то, что мир отказывается принять в самой Церкви. И можно сказать, что если в период иконоборчества Церковь боролась за икону, то в наше время икона борется за Церковь. Она призвана играть роль, которой еще не играла в христианстве. И если слово обесценилось и перестало выражать то, что оно несет, то место его занимает образ: он призван свидетельствовать о Церкви, быть видимым показанием нерушимого ее единства.



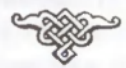
“Восстание современного мира против Церкви, движимое “духом злобы”, врагом нашего спасения, приводит к угасанию сознания Церкви во всей вселенной, создавая бесчисленные расколы и разделения, на которые с легкостью решаются сейчас христиане” [39].

“Мы живем, без преувеличения, в страшную и опасную эпоху. Страшна она прежде всего все увеличивающимся восстанием против Бога и Его Царства. Снова не Бог, а человек стал мерой всех вещей, снова не вера, а идеология, утопия определяет собою духовное состояние мира. Западное христианство с какого-то момента как бы приняло эту перспективу: почти мгновенно возникло “богословие освобождения”, вопросы экономические, политические, психологические заменили собою христианское видение мира, служение Богу. По всему миру носятся монахини, богословы, иерархи, отстаивая — от Бога? — какие-то права, защищая аборты и извращения, и все это во имя мира, согласия, соединения всех воедино” [40].

Все стремятся к единству, но с разным понятием самого единства.

39. Лосский В. Спор о Софии. Париж, 1936, с. 81.
40. Шмеман А. Евхаристия — Таинство Царства, с. 10.

Церковь всегда считала себя, была и есть едина потому, что она есть образ и подобие Божие. Она “знает единство и потому не знает унии” [41]. И единство это, поскольку оно Богочеловеческое, не может быть нарушено. От него можно отпасть, выпасть из него, что и случалось, и продолжает случаться [42]. Но Богочеловеческого единства Церкви это никогда не нарушало. В христианском же мире никогда единства не было за всю его историю, с апостольских времен и до наших дней.



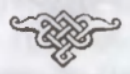
В римокатоличестве искажение троичного догмата изменило самый характер единства, направив западное христианство на путь внешнего авторитета, что, естественно, сказалось на всей вероучебной и канонической жизни, в том числе и на искусстве. Внешний же авторитет освобождает человека от “страшного бремени выбора”, от “решений свободным сердцем”. Но авторитет этот не может быть сплавляющим началом и предотвратить внутренние разделения, что и последовало в дальнейшем. И “не оказался ли в конце концов институт папства, который нормально должен был обеспечить единство и слаженность христианского мира, действительной причиной всех разделений, которые разрывают его в течение тысячелетия?” [43]

41. Он же. Исторический путь Православия. Нью-Йорк, 1954, с. 301.

42. Напомним, что такие отпадения, когда они происходят по вероучебным причинам, именуются ересью (см. первое правило св. Василия Великого), и не следует исключать этот технический термин из нашего современного богословского языка.

43. A. Van Bunnen. Une Eglise orthodoxe de nte occidental: L'Eglise orthodoxe de France. Рукопись диссертации в Католическом институте Лувена. 1981, с. 164.

Видимое единство показало себя началом разделяющим [44].



В наше время, в порядке стремления к единству, поиски нового подхода к прошлому Церкви происходят странным образом при полном забвении этого прошлого. Историческая действительность, прошлое Церкви и само исповедание веры закрываются густым туманом двусмысленностей. Это многих устраивает, как в инославии, так и в Православии. В противоположность св. Отцам и Соборам, изыскиваются выражения, не наиболее четко ограждаюшие истину, а наиболее расплывчатые, наиболее обшеприемлемые.

В этих поисках пути к *единству* появилось и понятие “древней неразделенной Церкви”. Это столь смущаюшее православных верующих словосочетание, притом по существу совершенно бессмысленное, напоминает протестантскую теорию ветвей, так как предполагает единство Церкви лишь как идеал, существовавший когда-то и к которому теперь нужно стремиться. В полном противоречии Символу веры, оно видит Церковь как “разделенную”; Православная же Церковь, хотя и является в глазах некоторых непосредственным продолжением Церкви Апостольской, все же, как и другие “деноминации”, не обладает полнотой “неразделенной” Церкви и нуждается в *обогащении* духовным опытом других конфессий.

44. Так, все ныне существующие западные конфессии (лютеранство, англиканство, кальвинизм и проч.) являются лишь результатом дальнейшего дробления отпадшего Запада. По воле пап появляются новые "догматы", неприемлемые для Православия (догматы непорочного зачатия, непогрешимости и вселенской юрисдикции пап и т.д.), углубляя разрыв с последним. Появляется учение о чистилище, об индульгенциях; нарушается и литургическое понимание времени (напомним, что реформа календаря была тоже самовольно введена папой Григорием XIII). Сама Церковь разделяется на небесную — торжествующую и земную — воинствующую, на Церковь учащую и учащуюся...

Внецерковная наука видит в Церкви лишь составную часть культуры, а в глазах большинства она является одной из “деноминаций” или вариантов христианства. Мало того: она “стала рассматриваться почти как идол”, появился термин *церквопоклонство* (экклезиолатрия).

Так же как Церковь растворяется в понятии христианской религии, так и икона растворяется в понятии религиозного искусства, считается одной из его ветвей. На том основании, что она была общим достоянием в течение тысячелетия до отпадения Запада, считается, что она может быть общим достоянием и теперь, обслуживая все христианские конфессии, независимо от вероучебных и канонических предпосылок. Изъятая из своего контекста, икона переносится в другой, в котором она не имеет ни вероучебной основы, ни органической связи с богослужением, таинствами и каноническим строем [45]. Можно сказать, что икона расцерковляется так же, как расцерковляется и сама Церковь. Высказывается мечта об “обновленной иконе, которая была бы способна вместить все мучительные искания западного религиозного искусства”. От иконы требуется отражение той проблематики, которая в данный момент царит в мире. Предполагается “переопределение религиозного статута образа”... [46]

45. Однако наиболее трезвые из римокатолических богословов на вопрос, возможно ли включить икону в современное римское богослужение, отвечают определенно "нет". (См. доклад Ж.Р. Буше [О.П.] на симпозиуме, посвященном Седьмому Вселенскому Собору. Париж, 3 октября 1986.)

46. Так, современный богослов римокатолик приходит к выводу, несколько неожиданному для православных: "Различные христианские конфессии стоят перед еще небывалой задачей": поскольку перспектива безыконного христианства представляется "антропологической бессмыслицей" и "догматическим банкротством", "религиозный статут образа нужно заново создать" (F.D. Boespflug. Бог в искусстве, с. 329). Последнее слово особенно неожиданно, ведь "статут" образа, то есть его место и значение в Церкви уже явлен ее соборным сознанием как догмат. И не стоят ли "различные христианские конфессии" перед задачей совсем не "небывалой" и не новой — этот догмат осмыслить и на деле исповедать?

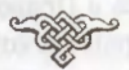
В той же перспективе стремления к единству предполагающееся в римокатоличестве упразднение Филиокве в литургической практике не упраздняет препятствий. В свое время термин этот оказался ключевым для двух противостоящих позиций и исповеданий. Как искажение исповедания Святой Троицы, Филиокве неизбежно повело к дальнейшим нарушениям в вере и жизни. Но если вставку Филиокве в Символ Веры нужно считать основой последовавших в течение столетий искажений в жизни западных исповеданий [47], то исключение его теперь из Символа уже не может обратить вспять прошедший исторический процесс и подыскание для него тех или иных более или менее приемлемых истолкований, не может проложить путь к единству с Православной Церковью.

"Правильное движение к единству [...] должно начинаться с экклезиологии. На экклезиологической основе и будет рассмотрено первое препятствие, решающая помеха для соединения Церквей — папское *первенство*. Кроме того, экклезиология в связи со своей догматической осно-

---

47. Рассматривать Филиокве как теологумен или частное богословское мнение, как это иногда делается, можно только по недоразумению: выражение это включено в официальный текст — Символ веры всех западных исповеданий — и породило целую философско-богословскую систему. И даже если униатам разрешается его опускать в литургической практике, то все же западные исповедания никогда от него не отказывались: оно последовательно исповедовалось и защищалось именно как догмат во всех спорах между православными и римокатоликами вплоть до настоящего времени и получило уточнение: "от Отца и Сына как от единого начала", от которого западные исповедания также не отказались и которое продолжают защищать. Приведем здесь слова авторитетного богослова нашего времени, В. Лосского: "Вопрос исхождения Святого Духа был (хотим ли мы этого или не хотим) единственной догматической причиной разделения между Востоком и Западом [...]. То, что пневматологические споры прошлого иногда недооцениваются, что некоторые современные богословы (особенно русские, которые часто неблагодарны по отношению к Византии) относятся к ним даже как бы с пренебрежением, не говорит в пользу догматической сознательности и осознания живого Предания этими богословами, готовыми отказаться от своих отцов" (Исхождение Святого Духа в православном учении о Троице. Париж, 1948 [по-французски]).

вой, а именно с единством трех Лиц Святой Троицы, поставит вопрос о понятии (для нас еретическом) исхождения Святого Духа "и от Сына" (Филиокве) и покажет искажение этого основного догмата Святой Троицы со стороны филиоквистов"[48].



В экклезиологической перспективе православной иконе принадлежит важнейшая роль — роль, которая трудно приемлема для многих.

Движение к иконе происходит стихийно. Как грибы после дождя, возникают *иконописные* школы и мастерские. В высших учебных заведениях пишутся об иконах диссертации на соискание ученых степеней. Само производство *икон* отличается крайним разнообразием, и подчас икона здесь превращается в свою противоположность, вплоть до дьявольщины. Но несмотря на всю беспорядочность, злоупотребления и непонимание, знаменательно то, что именно наш современный и страшный мир открыл для себя икону.

Вопрос церковного искусства есть вопрос веры, и нет тому более выразительного свидетельства, чем икона. Именно она несет свидетельство о восстановленной полноте Откровения, о единстве слова и образа, явленном в Личности Иисуса Христа; именно она показывает единство веры, жизни и творчества, распавшихся не только в западных исповеданиях, отпавших от Церкви, но часто и в самом Православии.

И если икона принадлежит древней Церкви, то это значит, что она несет и веру этой Церкви, то есть как раз то,

48. Выступление Никодима, епископа Патарского, 27 ноября 1980 г. // Экклесия 1/I и1/II 1981 года (греческий оригинал). Франц. перевод в: Documentation catholique, № 1817, 1981, с. 99.

что нарушено Западом. И принять икону — значит принять все то, что она в себе несет, о чем свидетельствует, то есть войти в истинное единство Церкви.

Бога мы познаем в слове и в образе, и Церковь исповедует свою веру как словом, так и образом. Эта форма исповедания сохранилась в Православной Церкви, как сохранилась в ней вера первых веков, Вселенских Соборов и св. Отцов. Тождество же веры и ее словесного и образного выражения доказывает и тождественность Церкви, потому что истинность ее определяется не численностью, организованностью или какими-либо другими качествами, а верностью апостольскому Преданию в исповедании и жизни.

И "расхождения между Православием и инославием заключаются не в каких-нибудь частных недомолвках и неточностях, а в принципе, в том, что они противоположны между собой" [49].

"Свободным сердцем должен человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве Твой образ перед собой..."

49. Еп. Гурий. Патриарх Сергий как богослов // Патриарх Сергий и его духовное наследство, с. 105.